Georges Charbonnier

monologul pictorului

Editura Meridiane

Monologul pictorului

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

GEORGES CHARBONNIER
Le monologue du peintre
© René Julliard 1960

Georges Charbonnier

monologul pictorului

Traducere de
SILVIA KERIM şi
RUXANDRA NĂDEJDE-GAROFEANU
Postfaţă de
ANDREI PLEŞU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1974

Pe copertă:
GEORGES BRAQUE
Pictorul și modelul său, 1939
(fragment)
Colecția Walter P. Chrysler Jr., New York

DE VORBĂ CU HENRI MATISSE

Georges Charbonnier — Henri Matisse, aţi făcut numeroase compoziţii murale şi aţi folosit în ele adeseori tema dansului. Cum aţi compus asemenea picturi murale ?

Henri Matisse — Îmi place foarte mult dansul. Dansul e ceva extraordinar : viaţă şi ritm. Îmi este uşor să trăiesc în compania dansului. Cînd a trebuit să fac o compoziţie pe tema dansului, pentru Moscova, m-am dus pur şi simplu la Moulin de la Galette, duminica după-amiază. Şi am privit cum se dansează. M-am uitat în special la farandolă *. Era un dans foarte vesel. Dansatorii se ţin de mîini, traversează în fugă sala, înconjurînd oamenii puţin năuciţi... e extrem de vesel. Şi toate acestea pe o muzică săltăreaţă. O atmosferă pe care o cunoşteam foarte bine. Cînd a fost să trec la compoziţie, m-am reîntors la Moulin de la Galette să revăd farandola. Venind acasă, mi-am compus dansul pe o suprafaţă de patru metri, fredonînd aceeaşi melodie pe care o ascultasem la Moulin de la Galette, astfel încît, întreaga com-

* *Farandolă* (provensal-farandulo) — dans provensal în măsura 6/8, executat de un rînd de dansatori alternînd cu un rînd de dansatoare, cu acompaniament de tamburine şi de mici flaute drepte, originare tot din Provence (N.T.)

poziție, toți dansatorii sînt într-un acord perfect și se mișcă în același ritm.

G. C. — Ideea de a folosi tema dansului o aveați înainte de a face pictura murală, sau dimpotrivă, suprafața și forma peretelui v-au sugerat tema ?

H. M. — Nu, nu din cauza peretelui, ci datorită faptului că iubesc în mod special dansul ; că trăiesc mai intens în timpul dansului mișcările expresive, ritmice, muzica ce-mi place foarte mult. Există în mine acest dans. N-am avut nevoie de încălzire : am recurs la elemente vii.

G. C. — Ați considerat la început că mișcarea ar putea fi folosită în mod eficace în pictura murală ? Se obișnuiește să se afirme că staticul caracterizează pictura de șevalet, în timp ce mișcarea...

H. M. — Sînt două moduri de a înțelege lucrurile. Poți concepe un dans într-o manieră statică. Dansul acesta există numai în mintea sau în corpul tău ? Îl înțelegi numai dansîndu-l ? Staticul nu împiedică sentimentul mișcării. Este o mișcare plasată la un nivel elevat, care nu antrenează mușchii spectatorilor, ci numai spiritul lor.

G. C. — În Statele Unite *, pentru Fundația Barnes, ați reluat tema dansului într-o compoziție murală.

H. M. — Acolo am folosit pentru plafon aceeași compoziție, dar adaptînd-o la condițiile date. Aveam, de exemplu, pe plafonul boltit ceea ce în arhitectură numim „lunete". Așa că am făcut personajele mai mari decît în realitate, mai mari decît permiteau suprafețele. De aceea cîte un corp apare de sus numai pe jumătate. Bustul altui personaj este tăiat. Pe o

* Între 1931—1933 Matisse a lucrat această compoziție pentru Fundația Barnes (N.T.)

suprafață nu prea mare, care nu avea decît treisprezece metri, am găsit soluția cu ajutorul căreia un dans se poate vedea mult mai amplu, pentru că am utilizat fragmente.

G. C. — Nu se crea o dificultate specială din faptul că această pictură murală este plasată contra luminii ?

H .M. — Într-adevăr, această pictură murală este plasată contra luminii, dar am ajuns să folosesc și contra-lumina. Pictura se află deasupra a trei mari uși, de cinci metri înălțime, care dau într-o grădină. Sînt uși cu geamuri. Spațiile dintre ele sînt de vreo doi metri ; am folosit contrastele create de spațiile dintre uși ; le-am utilizat pentru a stabili unele corespondențe cu formele aflate pe plafon. Pe plafon am pus un negru mult mai intens decît griul dintre uși. În felul acesta am deplasat contrastul. În loc să-l pun între lumina ușilor și spațiul dintre ele, l-am pus pe plafon, astfel încît, contrastul meu, foarte puternic, a legat într-un tot panoul, ușile și spațiul dintre ele.

G. C. — Cred că a trebuit să folosiți numai culori stinse, deoarece vegetația din grădină, foarte vie, ar fi stînjenit și ea compoziția picturii.

H. M. — Un lucru important de observat era că această decorație se găsea plasată într-o sală imensă, în care se aflau unele dintre cele mai frumoase pînze de Renoir, Cézanne și extraordinare tablouri de Seurat. Nu puteam, nu pretindeam și nu trebuia să lupt cu aceste picturi. A trebuit, acolo sus, pe plafon, să folosesc o gamă de culori puțin aeriene și să evit anumite culori, ca, de pildă, verdele ; e adevărat, dar în același timp am mers pe marile contraste negre, corespunzînd spațiilor dintre uși, și compartimente roz, compartimente albastre, compartimente de diverse culori, pentru a crea astfel o simfonie de culori, care n-avea

de fapt nimic prea deosebit, deşi emoţia se acorda cu dansul.

G. C. — Tema dansului, revin asupra acestui lucru, nu v-a fost oare sugerată de forma plafonului, mai precis, de necesitatea de a folosi toată suprafaţa lui, ducîndu-vă la reprezentarea personajelor unele în picioare, altele ghemuite ?

H. M. — Trebuia mai întîi să sugerez, într-un spaţiu limitat, ideea imensităţii. De aceea am reprezentat personaje care nu totdeauna apar în întregime, jumătate din ele rămînînd în afară... Dacă, de pildă, dispuneam de cei trei metri înălţime, plasam personaje a căror statură, reprezentată în întregime, ar fi avut şase metri. Dau un fragment şi atrag prin ritm spectatorul să urmărească mişcarea fragmentului pe care îl vede, astfel încît să aibă sentimentul ansamblului. Scopul este bineînţeles ca, în general, în pictură, să sugerezi printr-o suprafaţă foarte limitată ideea imensităţii. Este ceea ce am făcut la capela din Vence *. E o capelă de mînăstire unde am reuşit să redau, sper, înainte de toate, ideea unei imensităţi care face să vibreze sufletul, pînă şi simţurile.

Rolul picturii, cred, rolul întregii picturi decorative, este să amplifice suprafeţele, să facă în aşa fel încît să nu se mai simtă dimensiunile peretelui.

G. C. — De ce aţi decorat capela din Vence ?

H. M. — Pentru că, de foarte multă vreme, voiam să-mi sintetizez aportul în artă. Şi iată că s-a găsit această ocazie. Am putut să fac, în acelaşi timp, arhitectură, vitralii, mari desene murale, pe ceramică, şi să reunesc toate aceste elemente, să le contopesc într-o unitate

---

* Decoraţia capelei din Vence a făcut-o în 1951, renunţînd la culoare pentru a se limita doar la ocru închis şi la alb. Liniile sînt epurate, ample şi de o sobrietate impresionantă (N.T.)

perfectă. Ba chiar am dotat această capelă cu o fleşă, care are mai mult de 12 metri înălţime. Şi această fleşă — din fier forjat — de peste 12 metri, nu striveşte cupola, ci, dimpotrivă, o elansează. Pentru că am făcut fleşa aceasta ca pe un desen — un desen pe care l-aş face pe o foaie de hîrtie — dar e un desen care urcă. Cînd priveşti la fumul unei case de ţară, spre seară, vezi cum suie şi tot suie fumul... nu ai cîtuşi de puţin impresia că s-ar opri. E, într-un fel, sentimentul pe care l-am redat prin fleşa mea.

La fel pentru interior, pentru altar : un preot este plasat în faţa publicului. Trebuia deci să decorezi altarul într-o manieră simplă, în aşa fel încît preotul să-şi poată vedea credincioşii, iar aceştia să-l vadă pe el. Există deci în elementele folosite o simplitate ce corespunde acestei necesităţi. Această simplitate dă sentimentul de eliberare, de depăşire, astfel încît capela mea nu spune : „Fraţilor, trebuie să murim". Dimpotrivă : „Fraţilor, trebuie să trăim !"

G. C. — Credeţi — îmi dau seama că întrebarea mea e stîngaci formulată — că există o artă religioasă ?

H. M. — Orice artă demnă de acest nume este religioasă. Fie şi o lucrare numai din linii şi culori : dacă această creaţie nu este religioasă, ea nu exsită. Dacă această creaţie nu e religioasă, atunci nu avem de-a face decît cu o artă documentară, artă anecdotică, care nu mai este artă. Care nu are nimic comun cu arta. Care apare într-o anumită epocă a civilizaţiei, pentru a explica şi demonstra celor fără o educaţie artistică lucruri pe care le-ar putea remarca fără să fie nevoie să li se spună. Spectatorilor le este lene să gîndească. Trebuie să le pui sub ochi o imagine care lasă amintiri şi care-i duce chiar ceva mai departe... Dar, asta este o artă de care noi nu mai avem acum nevoie. Este o artă depăşită.

G. C. — Cînd faceți o capelă, cînd o decorați, știți că în această capelă va intra un om care va privi pictura, decorațiile, care se va afla într-un anumit mediu și care va lua o anumită atitudine. Ce căutați să-i comunicați ? Vă simțiți dator față de el ? Credeți că aveți în egală măsură această datorie atunci cînd îi puneți în față doar o pictură de șavalet, lipsită de un sens religios, o pictură murală care nu are decît un țel decorativ ?

H. M. — Vreau ca vizitatorii capelei să încerce o ușurare spirituală. Chiar dacă nu sînt credincioși, să se găsească într-un mediu unde spiritul se înalță, unde gîndirea se luminează, unde sentimentul însuși e ușurat. Binefacerea acestei vizite va urma de la sine, fără să fie nevoie să-și lovească fruntea de podele.

G. C. — Nu credeți că puteți face aceeași binefacere și celui care privește o pînză ?

H. M. — Desigur. Un tablou care n-ar trezi acest sentiment n-ar exista. Un tablou de Rembrandt, de Fra Angelico, tabloul oricărui artist valoros trezește întotdeauna sentimentul de evaziune și de înălțare spirituală. Un tablou nu scapă de această obligație fiindcă este un tablou de șevalet. Un tablou de șevalet, ce este „un tablou de șevalet ?“ Este o pictură pe care o ții în mînă, dacă vrei. Dar totodată, această pictură trebuie să ducă spiritul privitorului mult mai departe decît tabloul. Nu concep o pictură lipsită de această calitate. Dacă nu, este numai o simplă „poză“. Or, astăzi, grație fotografiei, se fac „poze“ atît de frumoase, chiar și în culori, încît datoria artistului, a pictorului, este să dea ceva în plus ; ceea ce fotografia nu dă.

G. C. — Pictura lui Rembrandt despre care ați vorbit, de pildă, nu comunică întotdeauna seninătatea. Cea a lui El Greco comunică adeseori neliniștea. Or, ați spus-o, ați scris-o — s-a

citat de sute de ori —, ați scris : „Eu nu vreau să neliniștesc".

H. M. — Evident. Cred că rolul meu este de a liniști. Pentru că eu am nevoie de liniște. Pictura lui Rembrandt este evident o pictură de profunzime. Este o pictură a Nordului, o pictură din Olanda, din Flandra, care nu are aceeași atmosferă ca cea de la noi, din Franța, sau din Mediterana... Dealtfel, Mediterana nu e deloc departe de Paris.

El Greco este un spirit chinuit care-și exteriorizează suferința și o trece pe pînză. Această frămîntare se transmite, desigur, spectatorului. Dar, ne-am putea imagina că El Greco și-ar fi înfrînt frămîntarea, neliniștea și ar fi cîntat așa cum a făcut-o Beethoven în ultima sa simfonie.

G. C. — Să schimbăm subiectul. Sînteți pictor, dar sînteți de asemenea și sculptor și am o întrebare pe care, personal, mi-o pun mereu. Mijloacele de expresie sînt echivalente ? Anumite lucruri se exprimă în mod electiv prin muzică, altele prin pictură ? Se spun unele lucruri prin pictură și altele prin sculptură ? Sau dimpotrivă, se poate spune același lucru și prin pictură și prin sculptură ? Dacă într-o bună dimineață, cineva ar începe să picteze și nu să sculpteze sau invers — probabil că această alegere nu se datorează hazardului.

H. M. — Eu am făcut sculptură ca pe o completare de studii. Am făcut sculptură cînd mă obosise pictura. Pentru a schimba mijloacele. Dar am făcut sculptură ca un pictor. Nu am sculptat ca un sculptor. Ceea ce exprimă sculptura nu e ceea ce exprimă pictura. Ceea ce exprimă pictura nu e ceea ce exprimă muzica. Sînt căi paralele, care nu pot fi confundate.

G. C. — Dar țelul spre care merg e asemănător ?

H. M. — Linia orizontului e vastă. Ea se compune din nenumărate punote. Pe măsură ce se merge, se înaintează spre orizont, dar se merge către punote foarte diferite. În orice caz, arta este expresia sufletului omenesc. El își găsește mijloacele unde poate : în muzică, în sculptură, pictură... Este o problemă personală, o problemă de dispoziție și de înzestrare.

G. C. — Să ne limităm la domeniul formelor și al culorilor. Se poate opune pictura desenului ? Alain a spus că pictura exprimă momentul și desenul clipa... Credeți că este adevărată această afirmație ?

H. M. — Eu cred că pictura și desenul spun același lucru. Desenul este o pictură făcută cu mijloace reduse. Pe o suprafață albă, o foaie de hîrtie, cu peniță și cerneală, poți realiza volume creînd anumite contraste, poți, schimbînd calitatea hîrtiei, reda suprafețe suple, suprafețe luminoase, suprafețe dure, fără să pui cu toate acestea, nici umbre nici lumini... Pentru mine, desenul este o pictură făcută cu mijloace reduse și care poate fi foarte interesantă, care poate elibera foarte bine artistul de emoțiile sale. La fel de bine ca și pe cel care pictează. Dar pictura este evident un lucru mai complex și a cărei acțiune asupra spiritului este mai puternică.

G. C. — Ca toți artiștii de o reală valoare ați făcut deci, pictură, desen, sculptură, dar ați făcut și ilustrații. Cum se pune problema ilustrației ? Ce înseamnă a ilustra un text ?

H. M. — A ilustra un text nu înseamnă a completa un text. Dacă un scriitor are nevoie de un artist pentru a explica ceea ce el a spus, înseamnă că este lipsit de valoare. Am întîlnit scriitori la care nu mai era nimic de adăugat ; spuseseră totul. Ilustrarea unei cărți poate însemna înfrumusețarea, îmbogățirea cărții cu arabescuri, în conformitate cu spiritul scriitorului. Ilustrația mai poate fi realizată

și prin mijloace decorative : o hîrtie frumoasă etc... Ilustrația își are rostul ei, dar ea nu aduce mare lucru literaturii în sine. Scriitorii nu au nevoie de pictori pentru a explica ceea ce au vrut să spună. Ei trebuie să aibă suficiente resurse interioare pentru a se exprima.

G. C. — O ultimă întrebare, cu adevărat ultima : cum se face că în opera unui număr destul de mare de pictori contemporani figura umană devine anonimă ?

H. M. — Asta o spuneți anume pentru mine ? Pentru că eu nu fac ochi, uneori nici gură personajelor mele ?... Dar asta pentru că figura este anonimă. Pentru că expresia este răspîndită în tot tabloul. Brațele, picioarele, toate acestea la un loc sînt linii care acționează ca într-o orchestră ; un registru de mișcări, de timbruri diferite... Dacă pui ochi, un nas, o gură, asta nu are o mare importanță, dimpotrivă, paralizează imaginația privitorului și-l obligă să vadă o persoană într-o anumită formă, cu o anumită asemănare etc... în timp ce punînd linii, valori, forțe, mintea celui ce privește se angajează în labirintul multiplelor elemente... și atunci... imaginația este eliberată de orice barieră !

DE VORBĂ CU PIERRE TAL COAT

Georges Charbonnier — În diferite rînduri, s-a remarcat că este obligatoriu să vezi pictura pictorului despre care vorbeşti şi care vorbeşte. Asta te face să gîndeşti că domeniul de preferinţă al emisiunilor consacrate picturii este televiziunea. Mai trebuie să precizăm că este vorba de televiziune în culori. Într-adevăr, televiziunea aşa cum se prezintă ea la ora actuală, în alb şi negru, nu va putea oferi o reproducere fidelă a picturii, care este, în primul rînd, culoare. Unii ascultători mi-au atras atenţia că este necesar să ştii dacă pictura despre care se vorbeşte, în cutare emisiune, este sau nu figurativă.

O observaţie mi se pare deosebit de importantă în această privinţă. Inversăm termenii poblemei şi punem întrebarea : „Din scrierile unui pictor, din afirmaţiile unui pictor, din monologul unui pictor, îi este posibil cititorului sau ascultătorului să deducă dacă există sau nu «figuraţie» în opera acestui pictor ?" Se poate răspunde imediat că întrebarea nu are sens. Toate înregistrările deja difuzate din această serie de emisiuni ne permit să afirmăm că, pentru pictor, nici o întrebare nu se pune în termenii folosiţi de spectator. „A folosi figurativul", „a nu folosi figurativul", „a repre-

zenta", „a nu reprezenta", „abstracție" - „non-abstracție", sînt termeni proprii spectatorilor sau criticilor și nu termenii pictorilor. Dacă pictorul îi întrebuințează, o face pentru a întreține dialogul cu spectatorul. De fapt, în majoritatea cazurilor el le acordă o prea mică importanță.

Să acceptăm din nou vocabularul spectatorului : putem spune atunci că vorbele unui pictor nu ajută niciodată să afli dacă opera sa este sau nu figurativă. Cuvintele lui definesc un demers. Este tot ceea ce putem spune. Precizînd un demers, cuvintele pictorului par a se înrudi adeseori cu cuvintele misticului. Cu această diferență fundamentală : pictura creează. O amprentă a demersului dăinuie în forme și culori : *pînza* a cărei existență implică o altă persoană decît cea a pictorului: persoana spectatorului. În timp ce experiența mistică pare incomunicabilă, personală, individuală. Comunicarea stabilită de către mistic — nu spunem prin ce și cu cine — nu-l privește decît pe el. Comunicarea stabilită de către pictor — menținînd aceleași rezerve — implică și spectatorul. Îi propune o cale de acces.

Misticul, dacă vrea să convingă, trebuie să pledeze prin cuvinte. Pictorul nu pledează niciodată. El propune un fragment al realității. Cum propune comunicarea prin intermediul picturii, nu avem dreptul de a trage alte concluzii decît pe aceasta : „Pictorul binevoiește să-și comunice demersul". E rațiunea pentru care titlul acestei serii de emisiuni este : „Monologul pictorului". Astă-seară, veți asculta monologul lui Pierre Tal Coat.

— Pierre Tal Coat, ce valoare are semnul în pictură ? Are vreun sens să vorbim despre semne în pictură și are vreun sens să utilizăm semne în pictură ?

Pierre Tal Coat — Semnul... semnul poate avea un sens în cazul în care antrenează un spațiu, în așa fel încît să nu fie izolat pe o

suprafață. Izolat pe o suprafață se deosebește prea puțin de A sau de B, ori de C. Forma sa nu schimbă nimic.

G. C. — Complexitatea sa ?

P. T. C. — Orice-ar fi, semnul, în sine, nu are nici o valoare. Un semn care nu este mobilizat de lumină nu are eficacitate decît dacă este inteligibil ca semn. Inteligibil în calitate de semn, căci din punct de vedere pictural nu oferă nici un interes. Este suficient să privim o pagină tipărită ; semnul în sine, grația sa, dacă pot spune astfel, eleganța, dezinvoltura, pot avea o valoare afectivă, plăcută, dar nu angajează prin nimic pictura. Semnul angajează pictura cînd este deja realitate și cînd declanșează nu numai un dublu semn, ci declanșează în fond punctul de plecare luminos de la el la suprafața pînzei, care trebuie să devină un spațiu. În orice caz, acest semn trebuie să semnifice prin lumină. Căci semnul prin el însuși nu are nici o valoare.

G. C. — O pictură care vrea să se limiteze la semn ca atare este deci o pictură care se condamnă singură ?

P. T. C. — Da, pentru că ea ridică probleme cu adevărat prea restrînse. Cînd spectatorul privește tabloul, tabloul trebuie să-i apară ca un univers în devenire, o lume în dilatare...

G. C. — Care respiră... în expansiune și care respiră.

P. T. C. — În timp ce semnul nu respiră niciodată. Un semn nu poate respira, pentru că un semn care respiră implică deja un dus și întors în necunoscut. Or un semn nu poate fi necunoscut. Un semn, în sine, nu poate exista decît în funcție de o organizare, de o certitudine. De fapt, semnul este un scut împotriva universului.

G. C. — Dar dv. pictore, vă doriți adăpostul acestui scut ?

P. T. C. — Nu, pentru că este vorba de o angajare. E o angajare fără disciplină. De o angajare la lipsa de disciplină. Scopul este să ajungi la senzația pură. Să fii cel mai dezarmat cu putință. Să devii „eul" cel mai debarasat de sisteme. Vor exista întotdeauna destule sisteme.

G. C. — Oare de-a lungul vieții sale pictorul simte că se apropie din ce în ce mai mult de această stare sau, dimpotrivă, că este din ce în ce mai greu să ajungă la ea ?

P. T. C. — Oh ! Eu cred că se apropie din ce în ce mai mult. Dar nu este vorba de o stare de grație. Poate că este vorba doar de accelerarea unor funcțiuni. Din obișnuință.

G. C. — Putem reduce pictura la gest ?

P. T. C. — Nu. Materia se opune categoric. Examinați ultimele pînze ale lui Tițian. Sînt tablouri care au aerul de a fi făcute cu maximum de simț fiziologic, cu certitudine musculară. La vreo 90 de ani, posibilitățile gestului — deoarece gestul se leagă totuși de un fel de dans, deci de o anumită suplețe a mușchilor — sînt reduse. Or, dacă ținem seama numai de tablou, gestul este prezent. Deci gestul mai înseamnă și altceva decît gest.

G. C. — Din cuvintele dv. se degajă impresia de schimbare, de mișcare, de instabilitate, de nesiguranță. Nu ești sigur de nimic. Ești ales. Această stare de instabilitate vă supără sau doriți s-o simțiți încă și mai profund ?

P. T. C. — Oh, nu ! Desigur, nu ! Este ca și cum mi-ați cere să întrețin o scarlatină ! Nu. Este un fapt. E o evidență care este aici. Care nu este uneori aici. Care este utilizabilă. Sau neutilizabilă. Dar care este.

G. C. — Această stare de instabilitate este însoțită de incertitudine ?

P. T. C. — Este, pot spune, o instabilitate pe măsura lumii. Ea urmează anotimpurile, înmuguririle, fluctuațiile, timpul ploios, perturbările.

G. C. — Pictorul nu este uimit că trăiește în mijlocul acestei pure instabilități și că, totuși, realizează ceva ?

P. T. C. — Cred că toată lumea trăiește în instabilitate. Cei care spun că nu trăiesc în instabilitate sînt niște mincinoși, pur și simplu. Pretutindeni există instabilitate. Fără ea, n-ar exista oameni. Instabilitatea este mîndria omului.

G. C. — Opera trebuie să păstreze această instabilitate ?

P. T. C. — Ah ! Nu ! Această instabilitate e undeva, în profunzime, pentru a crea o certitudine aparentă. Dacă n-ar fi decît certitudinea incertitudinii. Opera de artă se bazează întotdeauna pe certitudine.

G. C. — Văd o asemănare destul de mare între ceea ce spuneți și ceea ce spunea în fața microfonului un pictor ca Vieira da Silva. Vieira da Silva zicea : „Eu spun acest lucru, dar aceasta poate vrea să spună altceva. Eu merg într-acolo, dar poate, dimpotrivă, merg în altă parte". Și fiecare din cuvintele sale era echilibrat, cîntărit, trăit...

P. T. C. — Da...

G. C. — Tot așa și cuvintele dv. sînt echilibrate, cîntărite, trăite ; dar în operă, pentru spectator, și chiar pentru dv., cînd o dezvăluiți cu brutalitate nu există aici o afirmație ?

P. T. C. — Afirmația există în această ceață. Cînd Vieira de Silva spune: „Eu merg într-acolo, dar poate merg altundeva, eu spun asta, dar poate asta vrea să spună altceva", în această

„aparență“ — bineînțeles nu spun „aparență“ în sensul incertitudinii fabricate sau cultivate — în această îndoială care nici măcar nu este o îndoială — în spatele acestei îndoieli există o certitudine fiziologică, dacă pot spune astfel. O certitudine care se trădează și pictorul nu are nevoie să o apere. Nu e vorba în asta nici de înșelătorie, nici de politică, nici chiar de respect uman. Nu există absolut. Opera este totuși determinată în afara timpului. În felul cum raționezi există durată, există cumpănire, dar în opera de artă nu există cumpănire. Elanul nu cumpănește.

G. C. — Căutați imaginea sau acțiunea lumii ?

P. T. C. — Imaginea o avem sub ochi ; ea ne poate satisface. Nu, altceva căutăm. Acțiunea, da... e dificil să precizezi. Eu cred că ceea ce căutăm este o stare de vibrație continuă, de respirație, de expansiune. Niciodată n-o găsești. Din cauza asta stărui. Dar această impresie de amplificare... Cînd primești un duș rece pe șira spinării, ei bine, încerci să surîzi.

G. C. — Ați spus odată că nu trebuie să glorifici omul. Ce voiați să spuneți prin asta ?

P. T. C. — Falsificînd raporturile dintre om și lume, falsifici realitatea omului. Îl diminuezi. Să luăm un tablou : un om și în apropierea lui un copac. Dacă omul este pictat în cele mai mici detalii și copacul tratat neglijent, raporturile sînt false. Copacul nu mai este copac, iar omul nu mai este om. Rembrandt știa acest lucru foarte bine. Într-o zi, un amator vede un portret pictat de unul din elevii lui Rembrandt și pe însuși Rembrandt străduindu-se să lucreze la fond : „Cum, Rembrandt, dumneata pictezi fondul, îi acorzi atîta importanță și abandonezi restul ?“ „Dar, răspunde Rembrandt, fondul este cel mai important ;

fără fond, nu există omul". Nu poți scoate omul din mediul său, din aerul pe care-l respiră, din ambianța sa, din reflexele cadrului. Întreaga sa fiziologie, psihologia sa au izvorît din acest mediu.

G. C. — Se știe despre ce vorbim cînd pronunțăm cuvîntul realitate ?

P. T. C. — Nu cred. Pot să citez cazul acelor desene umoristice la care oricine în momentul de față poate să deseneze un obiect, o figură. Ajunge să desenezi un cerc, să-i pui o coadă : iese un măr. Ur. cerc, două găuri : iese un obraz. Toată lumea găsește că asta-i realitatea. Are, totuși, haz Am putea merge mai departe — contemporanii impresioniștilor nu recunoșteau un copac în pînzele impresioniste. Acum aproape toți oamenii văd un copac, iar dacă ai face un copac altfel decît impresioniștii, dacă ai face un copac... semănînd, de exemplu, cu un copac de Rafael, vor țipa că nu-i așa în realitate. Înainte de a pune întrebarea : „Ce este ?" pictorul ar trebui să se intereseze doar de fenomen. Știți anecdota despre Courbet pictînd o legătură de vreascuri. Courbet întreabă pe puștiul de lîngă el : „Ia spune-mi, ce am pictat aici ?" Puștiul răspunde : „E o legătură de vreascuri, domnule Courbet". Deci Courbet pictase, pictase într-adevăr legătura de vreascuri, pentru că acestei legături îi lipsea orice apriorism.

Un pictor trasează un triunghi pe suprafața unei pînze. Și el pictează realitatea. E o realitate. Triunghiul este o realitate. Dar în fine, nu ești obligat să pictezi obiecte. Pictura de obiecte este antipictură. Trebuie să faci în așa fel încît elementele să nu fie măsurabile, nici pe planul culorii, nici pe planul formei. Ca nimic să nu fie măsurabil. Ca omul să rămînă în necunoscut. Ca omul să fie derutat. Ce caută omul ? Să fie dezorientat. Nu toți oamenii, desigur ; celor mai mulți le ajunge un pic de

derută, dar care să nu le tulbure cu nimic liniștea. Exact o picătură de derută. Toți oamenii caută dezorientarea, dar cu condiția să nu se piardă.

G. C. — Pictorul, vrea el oare să se piardă ?

P. T. C. — Nu neapărat. Nu vrea să se piardă... Poate asta-i este vocația. Oricum, nu este o chestiune de voință.

Nimeni nu vrea să se piardă !

Georges Charbonnier — Un om aşezat pe un horn, sus, în vîrf, pe acoperiş. Un măgar — un om ! care cîntă la vioară.

O casă, deasupra casei : un om, deasupra omului, un Crai-nou. Un peşte — un om ! — s-ar putea spune un războinic asirian aşezat pe burduful său din piele de ţap.

Şi îngeri — Viori.

Un portret de femeie. O vioară.

Pe pieptul femeii — un acrobat.

Un dansator verde cu albe aripe, cu cap galben de pasăre.

Un braţ trece printr-o pendulă şi, roşie, întunecată, arena unui circ. În arenă, o acrobată şi case ; şi o dansatoare, şi un măgar, şi un om, care cîntă la vioară.

Poemul s-ar putea desfăşura la nesfîrşit. Or eu, n-am încercat nicicum să scriu un poem. Nu te hotărăşti să scrii un poem. El se scrie singur. Toate acestea s-au scris singure. Eu n-am făcut decît o enumerare. Am făcut lista celor văzute în cîteva pînze de Chagall. Şi poezia care se naşte din universul lui Chagall este atît de vie, încît mi-ar fi fost imposibil s-o traduc pe deplin. Chagall e pictor, şi Chagall e poet. Poezia şi pictura se contopesc într-atît în opera sa, încît pentru a o pătrunde trebuie

să posezi cheile poeziei. După părerea unanimă, o operă dăinuiește dacă, printr-o latură a sa, este eliberată de timp.

Într-o pînză de Chagall, elementul permanent îl constituie timpul subiectiv al pictorului, care este întotdeauna, concomitent, și copil și bărbat, care contopește, pentru a scoate în evidență unitatea, bucuriile sale, rîsul și suferința sa. Dispoziția lui Chagall e constantă și mereu prezentă. Prezentul, acest prezent personal pe care-l exprimă, este însumarea trecutului.

Chagall se află în Franța pentru a treia oară. De fiecare dată cînd a păşit pe pămîntul nostru, a exprimat în pictura sa bucuria descoperirii sau cea a reîntoarcerii.

În timpul războiului a trăit în Statele Unite. Acolo s-a dedicat explorării unei lumi interioare. Acum își exprimă bucuria de a fi regăsit natura și tristețea de a nu mai avea cui să împărtășească această bucurie.

Marile teme ale lui Chagall rămîn : animalele, florile, casele, bărbații și femeile, dar valoarea lor simbolică e aproape întotdeauna ambivalentă.

De-a lungul pînzelor sale se perindă păpuși de cîrpă înzestrate cu viață, înzestrate cu moarte, albe Ofelii.

Animalele din iesle, păsări, Selene roșii, albe, galbene, sfinte Ursule caricaturale, scăldate în flori ce le sărbătoresc nunta sau le împodobesc catafalcul. Cîteva case, ceruri vineții sau albastre — grele — pentru înălțarea la cer a tinerelor moarte și a iubitului lor.

Dar în timp ce obsesiile artistului constituiau adeseori motivele în jurul cărora-și organiza compozițiile, în pînzele recente, Chagall își afirmă măiestria artei și calmul unui suflet zbuciumat.

— Marc Chagall, un suprarealist a spus : „Rolul pictorului este să scoată la iveală ceea ce vede lăuntric. Drept mijloc pentru a ajun-

ge la această introspecție proiectată am propus juxtapunerea a două realități, în aparență de neasociat, pe un plan care pare a fi cu totul nepotrivit".

Privind un mare număr de tablouri și, mai ales, pe cele recent expuse, îmi face impresia că v-ați putea însuși această afirmație.

Ați accepta să fiți numărat printre suprarealiști ?

Marc Chagall — Nu este decît o parte dintr-un întreg. E mai mult o parte schematică, automată, aș spune, cu un dram de cerebralitate. Sîntem născuți pentru a vedea simultan, instantaneu, nu numai înlăuntrul nostru, ci și în afara noastră. Și dacă privim în afara noastră, oare nu vedem de asemenea și în noi înșine ? Nu numai privirea, dar întreaga noastră viață este un ochi mai mare decît cel natural. Sîntem ici și colo, în același timp, ceea ce conferă viziunii noastre un caracter de „fără de început și fără de sfîrșit", oarecum de „nounăscut", un caracter de „nouă realitate".

În 1911, Apollinaire a pronunțat, în atelierul meu, acest cuvînt: „supranatural". În concluzie, o astfel de viziune este rezultatul unui moment psihic și poate fi concepută ca un element constructiv, ca o nouă dimensiune, deloc literară și departe de automatismul atît de subliniat de André Breton. Astfel s-au născut primele mele tablouri. De exemplu, o pînză din 1908 : *Mortul*. Pentru a crea din nou o stradă, cea pe care o avem în fața ochilor (nu de factură impresionistă sau cubistă) am redat pe pînză un mort în stradă, înconjurat de făclii și — în opoziție — un muzicant, pe acoperiș.

Astfel am vrut să construiesc strada mea — sau a dumneavoastră. În tabloul ***Eu și satul***, din 1911, am pus pe obrazul unei vaci mari o vacă mică și, pentru a sublinia mișcarea drumețului, am așezat lîngă el un om care merge cu capul în jos. Și așa mai departe. Aceasta tot în afara oricărui simbolism și a oricărei literaturi.

Pe atunci, în 1908 — 1910, nu exista încă mişcarea suprarealistă. A apărut mult mai tîrziu. Dacă suprarealismul înseamnă şi a însemnat mişcarea în care un anume natural, un anumit limbaj plastic, joacă rolul principal, atunci sînt un pictor suprarealist.

Dar la ce bun clasificările? Revenind la Paris, în 1923, nu am intrat în calculele unor grupări sau persoane şi am lăsat calea liberă.

G. C. — În timpul primei şederi în Franţa, din 1910 pînă în 1914, aţi asistat la naşterea cubismului. Aţi expus în aceeaşi perioadă cu pictori cubişti şi influenţa cubismului se simte în anumite pînze. V-aţi eliberat repede de această influenţă. Prin ce se îndepărta cubismul de preocupările dumneavoastră?

M. C. — Da, cînd am sosit la Paris, în 1910, cubismul, care se năştea, m-a uimit. Totuşi eu vedeam în el pericolul folosirii, într-un anumit sens, a ornamentaţiei şi stilizării artei primitive. M-am reîntors repede la mine însumi. Parcă întrevedeam că mişcarea cubistă, aidoma impresionismului ce-l precedase, nu era decît una din feţele realismului. Existase deja „realismul naturalismului" la Courbet, „realismul romantismului" la Delacroix şi cel al „neo-clasicismului" la David şi Ingres.

Eu visam la o anumită realitate construită nu numai din punct de vedere optic, dar şi cu elemente de esenţă psihică, elemente care, văzute de departe, apar ca elemente ilogice.

Da, este o nouă realitate, o altă realitate. Dar nu este aici nimic în afara realităţii, căci chiar şi-n ceea ce numim abstract, există de asemenea o realitate. Un unghi, un cerc, o curbă pe o pînză, tot figuraţie sînt. Încă un subiect, în felul său. Aşa cum este „chitara" la cubişti sau „mărul pe farfurie" la Cézanne. În sfîrşit, nu aş vorbi despre metodă doar dacă
25 această metodă nu ia proporţiile unei viziuni

asupra lumii. Dar, oare, n-am depăşit în artă epoca teoriilor pure ?

G. C. — Şi totuşi, credeţi că aţi suferit influenţa altor pictori şi care sînt aceştia ?

M.C. — La Paris m-a entuziasmat, în 1910, mai ales Van Gogh. Mă atrăgea Seurat. La Louvre, l-am văzut pe El Greco. O enumerare e greu de făcut. Mă uimea însăşi viaţa, aerul liber al Franţei. Paletă vie : rătăcind printre chipuri, feţele oamenilor, nori, arbori, pieţe. Aerul acestei ţări era Arta. Un aer care nu te apasă, care-ţi dă posibilitatea să-ţi aminteşti de tine însuţi, să nu te uiţi. Un aer plastic, care ascute conştiinţa de sine. Binecuvîntată fie această logodnă. Aici, nimeni nu se simte singur în singurătatea sa...

G. C. — Marc Chagall, pe lîngă lucrările de pictură, foarte importante, aţi făcut şi numeroase ilustraţii...

M. C. — Da am fost solicitat de Vollard să ilustrez *Suflete moarte* de Gogol. Era în 1923. Am executat 118 gravuri. Apoi, *Fabulele* lui La Fontaine : 100 de planşe. *Biblia :* 100 de gravuri. Gogol a şi fost editat de Tériade, care a continuat proiectele lui Vollard, după moartea acestuia. Dar, cea mai importantă lucrare este pentru mine *Biblia,* care va fi editată, sper, în 3—4 ani. În ultimul timp am executat şi cîteva piese ceramice cu subiecte biblice. Aceste cîteva piese, aceste cîteva eşantioane, sînt ca un fel de trezire a unui gust nou, rezultatul şederii mele în Franţa, unde se resimte atît de intens semnificaţia acestui vechi meşteşug. Însuşi pămîntul pe care păşesc este atît de luminos! Mă priveşte tandru, ca şi cum m-ar chema. Am vrut să ţin în inimă acest pămînt asemenea străvechiului artizan, departe însă de ornamentarea accidentală.

Rămînînd în limitele ceramicii, insuflîndu-i codul unei arte apropiate şi îndepărtate, în

același timp, mi se pare dintr-o dată că acest pămînt, atît de strălucitor, stă de vorbă din depărtări cu pămîntul întunecat al orașului meu natal, Vitebsk. Dar acest pămînt, la fel ca și meșteșugul, nu se lasă ușor cucerit ; focul îmi răsplătește grija cînd scot piesele din cuptor, uneori cu recunoștință, alteori în chip grotesc și ridicol.

Focul lutului îmi amintește prea bine cît de modeste sînt mijloacele mele. Îmi trec adesea prin minte minunatele exemple ale artei occidentale și orientale. În vremurile astea amenințătoare, cu bombe și distrugeri, simți în mod deosebit dorința să te legi de acest pămînt și să te confunzi cu el. Rădăcinile primei mele patrii se întind și se împletesc cu rădăcinile celei de a doua, care mă ajută să respir, surîzînd. Arta nu este oare ca și obrazul fiului meu, ce așteaptă de la mine un surîs ?

Fie că vorbesc despre ceramică, despre gravură sau pictură, toate cuvintele mele se rotesc în jurul materiei, care prin ea însăși este abstracție. Cu condiția să o menții la o anumită înălțime, chiar dacă această materie e plină de o sensibilitate excesivă ; e preferabil să rămîi lîngă ea decît să te pierzi într-o lume în care domnește un automatism și o trufașă insensibilitate.

G.C. — Sentimentul religios, așa cum pare, a însemnat o mare sursă de inspirație pentru dv., fie că ne referim la pictură, ceramică sau la ilustrațiile ***Bibliei.***

M. C. — Un obiect pe o masă, o simplă piatră pe cîmp pot trezi în mine aceeași emoție religioasă. În privința tablourilor mele care conțin elemente religioase — îmi amintesc de unul din primele, un tablou din 1908, după care n-am păstrat nici măcar o fotografie, reprezentînd o Madonă cu un Crist copil pe genunchi, pe care l-am pictat cu barbă — nu pun

în ele nici un fel de religiozitate deosebită. Crucificările pictate, din 1908—1912 pînă-n ultimul timp, au pentru mine mai mult semnificația unei decăderi umane decît o semnificație dogmatică.

G. C. — S-a spus că perspectiva din tablourile dv. este o perspectivă a sentimentului. Ce trebuie să înțelegem prin asta ?

M. C. — Există o parte de adevăr în afirmația la care vă referiți. Găsesc chiar că este un adevăr destul de frumos ; este, după cum spune prietenul meu Venturi, un „adevăr emoțional". Vechea perspectivă a murit odată cu celelalte metode. În locul ei a apărut o perspectivă nu numai a sentimentelor, ci o perspectivă a timpului și a unei anumite morale.

G.C. — În opera dv., marile teme sînt animalele, obiectele, florile, casele și personajele umane. Se pare că aceste teme au un caracter destul de simbolic. Ce semnificație dați acestor elemente ?

M. C. — Nu le acord semnificația care li se atribuie adesea. Un animal poate îmbrăca uneori aspectul unui obiect — cum un alt obiect poate aminti un buchet de flori, buchetul se transformă el însuși într-o casă. Oamenii merg înapoi, înainte, de-a-ndaratelea, pe planuri diferite. Mai mult decît semnificația, aș dori să sugerez valoarea acestor elemente, caracterul lor constructiv, în arhitectura pînzelor mele. Ceea ce nu le împiedică cu nimic să se nască spontan.

G. C. — Pînzele pe care le-a pictat Chagall de cînd s-a întors în Franța au o importanță particulară în opera sa. Desigur, pictorul rămîne același. Îndepărtat de realism, suprarealist fără literaturizare și automatism, singurele mijloace la care acceptă să recurgă sînt

întotdeauna mijloace proprii picturii. Elementele psihice pe care le introduce în tablouri joacă rolul de elemente plastice constructive. Aș spune din nou tot ceea ce a afirmat el însuși despre pictură : „Nu subscrieți, nu vă afiliați la o mișcare artistică. Mișcările artistice se fac singure. Nu sînt fabricate. Nimic nu se face în viață decît prin intuiție și prin voință. Fugiți de diletantism, de fantastic. Intuiția conduce artistul, dar odată terminată, opera sa trebuie să fie un tot logic."

În fața unei pînze de Chagall, cel mai mare pericol este să te abandonezi psihanalizei rudimentare care înseamnă să neglijezi pictorul și poetul, pentru a te ocupa de om, prea complex pentru a-l explica prin acest mijloc. Dealtfel, criticul nu trebuie să evite o asemenea primejdie ? În măsura în care prin psihanaliză el ar face o descriere a artistului, răspunsul este afirmativ. Totuși, nu trebuie să se uite niciodată că opera este legată de viața artistului. Cuvîntul „legat" este insuficient; Viața și Opera nu formează decît un tot. Ele se explică una pe alta.

„Lucrurile sînt «așa» afirmă Chagall, dar eu îmi proiectez în afară propria mea dramă. Dacă aș spune că le văd tragice sau vesele, aș afirma un lucru fals, ar însemna că fac realism. Vedeți un copac, dar puteți picta un pește, un măgar, un candelabru, însă numai cu peștele va semăna copacul."

În fața operei lui Chagall eu nu pot să nu mă gîndesc la echivalența mijloacelor de expresie sau, mai bine spus, la corespondența lor.

Ca poet, Chagall a scris o carte, *Viața mea*. E o carte scrisă de un pictor. Dispoziția tipografică a lucrării evocă mereu un tablou. Cîte fraze, atîtea paragrafe. Și fiecare paragraf e un tablou :

„Ceea ce mi-a apărut întîi în fața ochilor era un înger."

„Orașul meu trist și vesel."

„Văd fluviul depărtîndu-se, podul cel mai îndepărtat și, aproape de tot, împrejmuirea veșnică, mormîntul."

„Sînge în valuri."

„Mătușa mea stă culcată pe divan,

Mîinile galbene sînt îndoite, încrucișate.

Unghii negru și alb.

Ochii galben și alb,

Dinții strălucesc nebulos,

Rochie neagră prin care apare corpul întins, istovit."

Tot ceea ce scrie pictorul, poetul ar putea picta. Fiecare frază este o afirmare a obiectului, o indicație de formă, de mișcare, de culoare.

Aș dori să mai citez un text de Chagall, text care-mi pare esențial, dacă vreți să înțelegeți întreaga sa operă :

„Sînt singur în rîu. Mă scald. Abia dacă tulbur apa.

Împrejur, orașul liniștit. Cerul lăptos, albastru-negru și puțin mai albastru la stînga, iar din înalt strălucește o fericire celestă.

Deodată, pe malul opus, de sub acoperișul sinagogii, se înalță un fum.

Ca și cum s-ar auzi strigătele sulurilor arzînde ale Thorei și ale altarului.

Geamurile se sparg.

Repede, ieși din apă !

Gol, fug printre grinzi să-mi caut veșmintele.

Îmi plac atît de mult incendiile !

Focul țîșnește din toate părțile. Jumătate de cer este plin de fum. Se reflectă în apă.

Dughenele se închid.

Totul se agită : oamenii, caii, mobilele.

Strigăte, chemări, rostogoliri.

Mai dragă, mai emoționantă, mi-a devenit casa natală.

Alerg spre ea, s-o văd și să-i spun adio.

Pe acoperișul ei cad deja cărbuni, umbre, reflexele focului.

Parcă a leșinat.

Tata, eu, vecinii o stropim, o udăm ; o salvăm.

Spre seară mă sui pe acoperiș să contemplu mai bine orașul ars.

Totul fumegă, crapă, se prăbușește.

Trist și obosit mă întorc acasă."

Și Chagall își încheie cartea :

„Aceste pagini, spune el, au același sens ca și o suprafață pictată. Dacă ar exista vreo ascunzătoare în tablourile mele, aș putea să le strecor... Sau poate s-ar lipi de spatele unuia din personajele mele, ori poate de pantalonii *Muzicantului* din pictura mea murală ?...

Cine poate ști ce stă scris pe spatele lui ?"

CONVORBIRE CU MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA

Vieira da Silva — Îmi place foarte mult muzica aceasta de Bartók, pe care ați ales-o, pentru că....

...este da

...este poate...

Înțelegeți ; asta este...

Asta este...

Nu, nu e asta...

E ca o voce neliniștită care se întreabă — Eu nu apăr nimic, așa vorbesc eu... nu ca să spun vorbe în vînt, dar... mă distrează cîte un lucru și-l povestesc. Apoi... îi pare că-i mai mult decît o interogație. Mă întreb : ce înseamnă asta ? Înțelegeți : nu pentru că sînt de acord ori nu... Vorbesc de un pictor, de exemplu. Mi se spune : „Îți place ?" Nu știu, dar asta mă interesează, nu-i așa ? Înțelegeți ? N-am o încredere absolută în ceea ce fac, în ceea ce spun. Înțelegeți ? Asta mi-e firea — nu afirm niciodată nimic. În pictura mea e ceva din asta. Este, poate... poate... E un drum, dar acest drum poate deveni trei drumuri, patru drumuri, poate deveni un impas... Cînd pictez, eu nu știu. Nu știu, adică știu. Dar... nu știu. Nu fac niciodată ce vreau să fac. Tabloul, el îmi răspunde. După. Înțelegeți ? Ca Sf. Toma : „Nu crezi decît dacă vezi". Poate asta e : eu nu cred în tabloul meu decît atunci cînd este gata. Nimic nu este în mine absolut. De aceea îmi e foarte

greu să vorbesc. Culeg lucrurile așa : de aici, de acolo, și apoi... în sfîrșit totul... Iubesc pictura. Am cunoscut-o de cînd... aproape de cînd m-am născut. Dar îmi plac toate picturile. Mi-a plăcut ceva „mai mult". Nu m-am îndrăgostit fulgerător de ceva. În mod sigur... Cîteodată am făcut studii după pictori. Nu pentru că mi-ar fi plăcut vreodată un pictor mai mult decît altul. Doar pentru că așa-mi convenea atunci... E foarte dificil. Pentru asta mi-e frică să vorbesc... Incertitudinea sînt eu. Sînt însăși incertitudinea. Incertitudinea este certitudinea mea. Pe incertitudine mă bazez.

Georges Charbonnier — Credeți că așa voiți, sau este o stare ?

V. da S.—Nu că așa aș vrea. Este o constatare.

G.C. — Constatarea unei stări pe care o aprobați ?

V. da S. — Nu aprob nimic. Așa-i adevărul. Pentru mine totul este relativ. Ceea ce e certitudine pentru mine nu este certitudine pentru altcineva. Ceea ce nu-i certitudine pentru altcineva este certitudine pentru mine. Lumea se schimbă. Ochii se schimbă. Oamenii au ochi... Se spune despre ciini că văd altfel decît oamenii. Și eu cred că există oameni care văd altfel, unii față de alții. Totul e atît de subtil ! Tot ceea ce e real, stabil : e fals.

G. C. — E mort ?

V. da S. — Nu e mort. Simți nevoia să crezi în certitudine. Dar eu m-am obișnuit cu gîndul că nu există nimic stabil, că totul e într-o permanentă schimbare. Am unele... cîteva certitudini... dar despre ele prefer să nu vorbesc, fiindcă știu că mi se va spune că nu-i adevărat... Am un punct de plecare. Spun un lucru. Și el poate înseamnă altceva. Și asta poate că înseamnă încă altceva. Asta-i. Cred că am ajuns la pictură, uite, așa, de copil... Eram singurul copil la părinți. Trebuie să-mi povestesc puțin viața ca să explic această afirmație. Am fost copil unic. Într-o casă foarte mare prin

care mă pierdeam. Unde erau multe lucruri, multe cărți... O viață foarte intensă... Erau multe, multe cărți, multe reviste și hărți geografice, piane. Era cam ca aici, ceva cam așa... un hol, cu un pian...

În această casă, mama mea, văduvă de foarte tînără...

Mai erau aici și oameni tineri, tinere persoane.

Cîteodată nu era nimeni. Nu aveam prietene de vîrsta mea.

Nu mergeam la școală. Amintirile încep foarte de departe în viața mea. Am început să trăiesc... la 2 ani. Am început să trăiesc într-adevăr... să gîndesc. Și viața asta a devenit pentru mine un univers. Ceream mereu să mi se spună povești. Mi se povestea. Nu mereu. Cîteodată mi se povesteau foarte frumoase istorioare. Cîteodată nu mi se povestea deloc. Mi se spunea, „O fetiță deșteaptă nu se plictisește. Privește. Privește cărțile. Privește copacul. Privește pasărea. Privește copacul de culoarea aceea. Privește bine". Mi se mai spunea „Ascultă muzica. Ascultă zgomotul. Ascultă ploaia. Ascultă, e frumos". Mi se spunea : „Privește cerul. Privește stelele". Și atunci, această fetiță care se plictisea a început să privească, să privească, să asculte, să asculte, să privească. Să nu trăiască decît așa. Cînd se plictisea, cînta la pian. Putea și să deseneze. Trăia singură ; complet. Deci, asta e : întîlnirile ei continue cu florile, cu cărțile — florile creșteau în grădină, dar povestea lor o puteai cunoaște din cărți — era o lume cu totul tăcută. M-au învățat să citesc, cînd eram mică, în portugheză, în franceză, în engleză ; aproape concomitent, să cînt la pian,...de copil... foarte mică...

Aveam multe cărți ilustrate... priveam pozele și, în același timp, citeam... Am început să citesc franțuzește de mică. Probabil la 4 ani. Mai întîi un cuvînt, apoi altul, privind pozele... Peste tot, eram mereu cu nasul în cărți, fără nici o restricție, aveam voie să iau în mînă orice, pu-

team să mă uit în orice carte. Trăiam aşa, aproape izolată. Din cînd în cînd, venea lume... foarte amuzant, se discuta politică, se discutau diverse lucruri... Deci, copii, deloc. N-am trăit niciodată printre alţi copii. Nu am cunoscut niciodată copii. Nicăieri — în familie nu erau copii. Eram singurul copil în familie. Au venit şi copii, mai tîrziu. Trăiam într-o lume de tineri, oameni mari, amuzanţi, şi ascultam conversaţiile lor. Aşa am crescut. Ascultam... Cîteodată eram complet singură şi uneori eram tristă, foarte tristă chiar. Mă refugiam în lumea cărţilor, în lumea culorilor, a sunetelor... şi cred că toate acestea s-au contopit în mine într-un singur lucru... În fond, îmi petreceam timpul imaginînd, privind, imaginînd prin ceea ce ştiam din viaţă. Era deja mult, pentru că am călătorit mult. Cu ceea ce cunoşteam din viaţă şi cu ceea ce cunoşteam din cărţi fabricam alte lucruri. Am încercat să desenez. Eram foarte stîngace, dar, în acelaşi timp, şi foarte încăpăţînată. Acum am în mine acelaşi lucru, care se continuă. Care se continuă mereu, mereu... Mă aflu printre oameni şi privesc fără încetare, cutare culoare, cutare formă... Şi toată această lume e în mine. Cînd pictez, este întocmai la fel. Se mai petrece şi altceva... Dar, vedeţi, e foarte greu, e aproape imposibil să exprimi ce. I-am studiat pe clasici cu multă seriozitate. Am făcut desene după ghipsuri, nenumărate lucruri serioase. Am lucrat mult. Şi apoi, la 20 de ani, m-am gîndit deodată că după ce făcusem tot ceea ce trebuia să fac ca să am o meserie... pentru mine tot nu exista vreo ţintă... Totuşi exista... Nu era : să zugrăveşti viaţa. Nu era nici să-mi zugrăvesc propria viaţă. Ci spectacolul din jurul meu. Cu mijloacele mele. Şi încercînd mereu să perfecţionez aceste mijloace. În fond, cînd pictez, nu mă gîndesc la nimic decît să pictez bine. Dar cum să mă explic ? Acest lucru îl pictez eu : ce se află în jurul meu, înţelegeţi ? Lucrul acesta. Pentru mulţi pictori, lumea vizuală nu contează.

Pentru mine contează mult : ea este vocabularul meu. Mai există ritmul, bătaia inimii noastre, e, de asemenea, un lucru foarte important, nu-i așa ? Odată, mi-am auzit bătaia inimii, în Palais de la Découverte, în 1937. Puteai să-ți auzi inima pentru 2 franci. Mi-am ascultat inima. Am văzut desenul bătăilor inimii mele, care era un desen foarte ritmat, foarte rapid. Ca muzica lui Haydn. M-am gîndit că dacă iubesc muzica lui Haydn poate e pentru că ea corespunde bătăilor inimii mele. După mine, urma un domn bătrîn, grozav de obosit. Bătaia inimii sale era foarte diferită de a mea. O bătaie dezordonată, greoaie, aritmică. Așa îmi construiesc universul, cu astfel de mici lucruri. Marile teorii despre artă sînt foarte frumoase, dar... Da, știu, le urmăresc, dar, în fine, nu vreau să le pun în practică ; ceea ce aș vrea să pun în practică — pe mine însămi. Să te sprijini, contemplîndu-i pe maeștri... Cézanne este un stîlp, nu-i așa ? Cézanne e aici ca un stîlp. Cézanne e aici ca să ne învețe pe noi gramatica și ca să fie admirat. Dar eu, eu trebuie să mă dezvolt așa cum sînt. Asta e ceea ce caut. Îmi iau bunul meu acolo unde-l găsesc. Și nu sînt dificilă. Ador de exemplu să descopăr ceea ce consider bunul meu la un artist prost. Dacă aș putea găsi aici ceva folositor pentru mine poate l-aș lua... Înțelegeți ? Nu sînt deloc dificilă. Sînt mai ales încîntată să fiu influențată... nu de a mă lăsa influențată, ci de a pescui cîte ceva de la un artist slab. Găsesc că-i minunat să te erijezi în critic : „Uite, a lucrat prost, dar eu, eu pot, cu asta, să fac un lucru bun". Nu sînt deloc dificilă în privința lucrurilor de ciugulit, și apoi... alegerea... În fond... fie că e o pictură... fie că e o sticlă sau orice alt lucru, totul îmi este egal. Înțelegeți, totul poate să te amuze. Azi, mi-am petrecut toată dimineața în fața unui tablou și voiam să pictez... și iată că nu puteam să pictez. Nu puteam gîndi. Era îngrozitor... Asta e cumplit : sînt în fața unui tablou și nu

sînt deloc mulțumită. Soțul meu îmi spune: „Ai început tabloul acum două luni. E departe de a fi gata" (pun cîteodată data pe tablourile mele, ziua în care le încep). „Sînt două luni de cînd ai început tabloul"... Și nu știu... nu sînt mulțumită. Sînt nemulțumită. În raport cu ce? Doar numai eu eram aici în tablou... Atunci? E mai mult decît o estetică... este acel nu-știu-ce de lungă durată în mine, cu alegeri, cu refuzuri, este ceva de lungă durată care-mi spune că tabloul nu e terminat... Și nu pot să mă apropii de acest continuu nu-știu-ce niciodată... E mîna mea și ochiul meu... Prin cuvinte n-aș putea niciodată spune ce este anume. Acest îndelungat travaliu m-a făcut pretențioasă. Și cu toate că sînt pretențioasă îmi cer, îmi cer mie însămi o mare libertate... Nu pretind, vreau o mare libertate... Cîteodată, îmi impun unele lucruri. Și nu le realizez niciodată. După 10 ani, îmi spun: „Acum, ai realizat un pic din ceea ce ai vrut". Găsesc că e bine să-ți impui unele lucruri... dar fără speranță imediată. Într-o perspectivă foarte îndepărtată. Tot ceea ce cer... Tot ceea ce mi-am impus a venit. Nu tot. Doar o parte. Mult mai tîrziu, ca și cum i-ar fi trebuit un răstimp îndelungat de devenire în mine. Nu resping nimic din ceea ce am făcut. Nimic. Pot lua un tablou de acum 4 sau 5 ani și să-l continui. Totul se continuă, astfel, în mine, de la 20 de ani. Nu am o religie, nu am o politică. Nu am nimic. V-am spus: nu există pentru mine decît incertitudinea. Recunosc totuși că există certitudini. N-am un pictor preferat, dar dacă, de exemplu, mă gîndesc la pictura lui Vermeer, ea este o certitudine, este un absolut. E ceva într-atît de pur, încît este o certitudine. Există, cîteodată, și în muzică... ascult multă muzică de cameră... există uneori — în muzică — nu întotdeauna, doar uneori, există ceva cert. Doar într-o mică măsură. Mă simt atunci pe deplin fericită și entuziasmată că am găsit o certitudine. E o certitudine care nu corespunde

cu nimic. Şi tocmai pentru că nu corespunde cu nimic este o certitudine şi nu doresc nimic mai mult. Nu ştiu pentru ce. Dacă mi s-ar spune că lucrul ăsta este cerul, ei bine, fie — este cerul. Dacă există un cer, lucrul ăsta s-ar putea numi cer. Pentru alţii, pentru matematicieni, există certitudini. În poezie, afli certitudinea. Asemenea certitudini sînt singurele valabile.

G.C. — Poţi gîndi că Vermeer avea certitudini ? S-ar părea că le avea, dar poate nu avea.

V. da S. — Pictura mea este exact contrariul picturii lui Vermeer. El, el era sigur. Trebuie să fi avut o cu totul altă natură decît a mea. În pictura mea citeşti incertitudinea, acest teribil labirint. E cerul meu, acest labirint, dar poate că în mijlocul acestui labirint s-o găsi o cît de mică certitudine. Poate că asta-i ceea ce caut. Cu siguranţă că firea lui Vermeer era cu totul alta. Vermeer era un înger. A venit pe lume pur de la început, dezgolit. Eu trăiesc o epocă. Sîntem cu toţii copiii unei epoci, ai unei epoci care este atît de neliniştitoare, nu-i aşa ? Nu ies aproape deloc, nu mă ocup de nimic din exterior. Oamenii spun adesea : „Un artist este un turn de fildeş". Eu mă simt opusul, contrariul, exact opusul unui turn de fildeş. Îmi pare că toate evenimentele din lume au trecut prin mine, în aşa măsură încît, uneori, am fost pe punctul să-mi pierd minţile, înţelegeţi ? Nu simt nevoia să mă mişc... Din copilărie... am simţit toate evenimentele, după războiul din 1914, Revoluţia rusă... Aş merge şi mai departe : am descoperit de curînd că am 200 de ani, că sînt contemporana lui Candide... Pentru că îmi zic : în fond, jumătatea de secol pe care-am trăit-o (am trăit o jumătate de secol, voi avea 48 de ani — asta-i o jumătate de secol) — nu am cunoscut-o mai bine decît cunoşteam lumea de 200 de ani încoace, începînd cu cutremurul de la Lisabona... În fine, exist, exist în aceeaşi măsură...

Georges Charbonnier — Nimic nu ne permite să gîndim că pictura, din orice epocă ar fi, ar constitui o reproducere — la o anumită scară — a viziunii pictorului. Cuvîntul viziune este folosit aici, bineînțeles, în sensul pe care fizicienii i-l atribuie în optică. Alegerea subiectului : Crucificarea, Sfînta Familie, Martiriul Sfintei Ursula etc... și organizarea compoziției sînt deja imense libertăți cucerite cu ajutorul imaginației. Asta înseamnă că pictorul spune totul cu ajutorul reprezentărilor inspirate de lumea numită exterioară dar, este evident că, pentru a picta — conștient sau involuntar — pictorul apelează la întreaga sa experiență. Ar fi chiar preferabil să spui că, în mod firesc, totalitatea experienței unui pictor dă și a dat întotdeauna pictură. Ceea ce lumea exterioară oferă pictorului este un vocabular de cuvinte-forme, și de cuvinte-culori, iar atît timp cît acest vocabular nu se va uza, reprezentarea nu va opune nici un obstacol picturii. Nu întîmplător pictura abstractă s-a născut în secolul al XX-lea. Poate că pictorul a constatat o uzură a lumii exterioare exact în clipa cînd poetul a remarcat sau a crezut că remarcă o uzură a cuvîntului. Constatarea acestei uzuri este bineînțeles subiectivă. Pe de altă parte, poate, întrebuințarea dată de către poet cuvîn-

tului şi cea dată de către pictor cuvîntului-formă şi cuvîntului-culoare constituie însăşi cauza acestei uzuri. Virtuozitatea generează stilul frumos, dar virtuozitatea se învaţă. Astfel, „frumosul stil" este înlăturat. Henri Monnier, Raymond Queneau, se debarasează de stilul frumos, dezonorează limbajul şi cuvîntul. Picasso demistifică lumea exterioară. Se naşte pictorul abstract şi dacă pictorul se lipseşte de reprezentare o face pentru a evita folosirea unui vocabular degradat. S-ar putea spune că pictorul figurativ — cel pe care spectatorului îi place să-l numească realist — este un pictor pentru care lumea exterioară e mereu nouă. Pe drept sau pe nedrept, el crede că formele propuse de lumea exterioară îi permit să spună totul. Pentru el formele şi culorile sînt totdeauna pline de conţinut. Ele răsună şi îmbinările lor constituie suma infinită de combinaţii posibile. Cu ajutorul formelor şi al culorilor, poţi cunoaşte, poţi pătrunde. Însăşi aparenţa furnizează pictorului modalitatea de a depăşi aparenţa. Aparenţa este un mijloc de introspecţie valabil întotdeauna. Preferăm să-i spunem psihanaliză şi, paradoxal, pictorul suprarealist utilizează adesea un anumit realism pentru a se cunoaşte. El se introspectează cu ajutorul elementelor reale. Ceea ce e de mai mică importanţă în pictura suprarealistă este ceea ce spectatorul numeşte deformare, deoarece pictorul suprarealist se lasă invadat de aparenţe, de ceea ce noi numim lumea exterioară, realitate. Pictorul suprarealist este cel care se abandonează, cel care învaţă cum să se lase pradă celei mai depline spaime.

Astăzi veţi asculta monologul pictorului Félix Labisse.

— Félix Labisse, realitatea este indiferentă sau neliniştitoare ?

Félix Labisse — Realitatea este neliniştitoare ! Este neliniştitoare din clipa în care o cunoşti bine, o vezi bine... Este neliniştitoare !

Georges Charbonnier — Amenințătoare ?

F.L. — Foarte amenințătoare. Mereu numai piedici.

G.C. — Ostilă ?

F.L. — Ostilă.

G.C. — Cum reușiți să vă mișcați în această realitate ?

F.L. — Dacă este ostilă, poți fi foarte bine aliatul acestei ostilități. Poți fi prietenul acestei ostilități.

G.C. — Și s-o primești ?

F.L. — Nu s-o domesticești. Nu poți domestici ostilitatea, dar poți să te aliezi cu ea. Ceea ce e mai grav este ostilitatea obiectelor.

G.C. — Dar, a te alia cu ea contra cuiva sau, dimpotrivă, a te alia cu ea în acest sens : a accepta lupta cu ea ?
Sau... a o accepta, a o lua așa cum este ?

F.L. — Nu să accepți lupta. Să accepți realitatea pur și simplu. Să o accepți ca pe o alianță politică.

G.C. — Această acceptare a unei ostilități poate fi un scop în sine. Ați dori să înfrîngeți această atitudine ? Să învingeți într-o zi această ostilitate ?

F.L. — Nu, nu, absolut deloc !

G.C. — Obiectul e ostil prin însăși natura lui ?

F.L. — Da. Obiectul nu este un lucru prieten. Obiectul joacă feste, presară șiretlicuri și capcane.

G.C. — Prin existența sa ?

F.L. — Prin existența sa. Și prin forma sa. Neintenționat ? Nu se știe. Nu vom începe acum să vorbim despre viața obiectului.

G.C. — Pictorul suprarealist i-o atribuie ?

F.L. — Da, desigur.

G.C. — I-o atribuie sau crede că o are într-adevăr ?

F.L. — Sîntem siguri, sîntem convinşi că obiectul are ceva de spus, are ceva de făcut. Şi că e foarte important în viaţa oamenilor. Evident, majoritatea oamenilor nu simt, nu văd acest lucru. Altfel nici nu ar mai putea să trăiască.

G.C. — Ostilitatea reciprocă a oamenilor vă pare — sau nu — deosebită de cea a obiectelor faţă de pictor ?

F.L. — Oh ! Obiectul este mult mai ostil şi mai periculos decît omul.

G.C. — Faţă în faţă cu existenţa omului vă simţiţi stingher ?

F.L. — Deloc.

G.C. — Dar existenţa obiectului vă stinghereşte ?

F.L. — Ea nu mă deranjează pe mine ! Ea ar trebui să deranjeze pe majoritatea oamenilor. Pe noi, pictorii nu ne deranjează : noi sîntem prietenii obiectelor. Noi iubim obiectele.

G.C. — Pentru că sînteţi pictori ?

F.L. — Noi înţelegem obiectele. Nu numai pentru că sîntem pictori. Mai ales pentru că sîntem suprarealişti.

G. C. — Înţelegerea acestei ostilităţi nu este decît o înţelegere şi nimic mai mult ? Trebuie să existe oameni pentru care lumea nu este ostilă sau care nu-şi pun această problemă, ori care trăiesc pe lume fără să se gîndească la această ostilitate ?

F.L. — Vă asigur că, într-o stare specială, reflectînd bine, concentrîndu-te bine, poţi fi cu-

prins de panică în fața unui scaun. Acest scaun poate deveni un lucru monstruos, gata să te devoreze. Nu e o nebunie, vă dați seama, nu-i deloc nebunie !

G. C. — Panica îl cuprinde întotdeauna pe pictor, cînd începe să picteze sau cînd pictează ?

F.L. — Tocmai ! Tocmai ! Pictorii care se folosesc de obiectele reale, dacă nu reprezintă fotografic obiectul, dacă încearcă să-l descopere, cred că trebuie să simtă o spaimă, o panică.

Dacă nu au prevăzut-o. Pentru noi, suprarealiștii, situația este diferită. Noi am prevăzut această teroare, și noi o cunoaștem. În consecință, nu sîntem terorizați. Din contră, noi reprezentăm însăși teroarea obiectului. Reprezentăm obiectul teribil ; cîtuși de puțin pașnic.

G. C. — Iar obiectul, el însuși, este sensibil oare la ostilitatea altora ?

F .L. — Habar n-avem. Aici e problema.

G. C. — În ceea ce vă privește ?

F. L. — Cred că obiectul trebuie să simtă îndeajuns o prietenie.

G. C. — Pictura să fie această prietenie ?

F. L. — Pictura și spiritul. Depășim acum cadrul picturii. Iată-ne în magie.

G. C. — Pictura este o conjurare ?

F. L. — Un fel de conjurare. Întreaga efigie este o conjurare. Pictura este o magie.

G.C. — Putem spune și trebuie să spunem că acel care nu conjură nu pictează ?

F. L. — Majoritatea pictorilor pictează fără să invoce... asta poate să le frigă degetele.

G. C. — După toate cîte le-ați spus, ei nici nu „pictează" ?

F. L. — Pictează, dar într-un anumit fel.

G. C. — Nu pictează realitatea ?

F.L. — Acum am pătruns în interiorul obiectului. Sîntem departe de realitate.

G. C. — A atinge realitatea înseamnă poate chiar pătrunderea în lucruri. Nu asta doriți să faceți ?

F. L. — A atinge realitatea ?... În lucruri nu se pătrunde. Poți înțelege forma lucrului, pătrunzînd în realitate. Dar nu înțelegi conținutul lucrului, al obiectului. Reprezentarea reală a obiectului real nu duce niciodată la pătrunderea secretului obiectului.

G. C. — Știu că toți pictorii ar fi de acord cu această afirmație. Și cred că foarte puțini ar respinge-o.

F. L. — Sper ; dar toate astea depășesc cu mult pictura. La mulți pictori afli într-adevăr un fel de profesiune magică, trebuie recunoscut. Toată lumea știe că picturile, marile picturi din peșteri, fie desenele din Lascaux, fie cele din Altamira, sînt picturi magice. Primele sculpturi din lume au fost sculpturi magice. Este o foarte veche tradiție, care s-a pierdut, care s-a rătăcit.

G. C. — Ați fi de acord să spunem că pictorul realist se oprește la formă, și pentru a relua termenii pe care i-ați folosit înainte de această emisiune, să spunem că realistul nu se poate exprima decît printr-o peliculă de vedere ?

F. L. — Da. Mica, foarte fina peliculă care învăluie obiectul, care-l modelează și pe care pictorul o reproduce în tablou, acesta este realismul.

G.C. — Să fie oare pictura atît de secretă încît opera n-ar exista „decît pentru pictor" ?

F. L. — Cred că, în mare măsură, este vorba de așa ceva.

G. C. — Oare, în ansamblu, pictura nu se îndreaptă către o operă ce tinde să devină din ce în ce mai secretă, din ce în ce mai individuală, din ce în ce mai personală ?

F. L. — Ah ! Asta cu siguranţă ! Desigur ! Aşa e, ceea ce numim suprarealism este ceva foarte personal, extrem de poetic. Acel „ceva" emană din cele mai profunde taine ale inconştientului.

G. C. — Aţi dori o stare de lucruri în care manifestarea realităţii să fie aceeaşi pentru orice observator ?

F. L. — Nu cred, nu cred. Manifestarea diferită determină diferenţierea limbajului la poeţi şi diversitatea picturii la pictori. Să ne gîndim la abstracţi. Iată nişte oameni cu adevărat secreţi. Nu-i aşa ? Nu există mijloc de control asupra picturii abstracte. Abstracţii nu reprezintă cu strictețe nimic decît formele ce le sînt proprii ; sînt incontrolabili.

G. C. — Pictura abstractă se ocupă cu toate acestea de o anumită realitate.

F. L. — Adevărata pictură abstractă nu porneşte de la nici un obiect real.

G. C. — Bineînţeles, dar experienţa personală a omului joacă un rol în pictura sa. Experienţa personală a omului îi este indispensabilă pictorului abstract.

F. L. — Da, dar nu o observaţie care să poată servi la recrearea formei. Adevărata formă abstractă este o formă în toate privinţele, inventată.

G. C. — Cum explicaţi dv. originea formelor abstracte la pictor ?

F. L. — Pură invenţie.

G. C. — Credeţi că mijloacele de observaţie de care dispune omul, şi care sînt din ce în ce mai mari, vor permite într-o zi să constaţi că

natura propunea — la o scară diferită de cea a observației curente — formele pe care le creează pictorul abstract sau își închipuie că le creează ?

F. L. — Nu știu. Cred că pictura abstractă nu va fi eternă. Cubismul nu a fost etern. Nici impresionismul. Nici romantismul. Pictura abstractă este ceva trecător. Spre ce vom merge ? Nu știu deloc. Vom reveni poate la forma reală. Nu știu. Nu se știe. Este o formă de pictură care corespunde unui gen de viață, modei actuale. Pictura abstractă corespunde destul de bine epocii noastre. Pasageră... foarte pasageră.

G. C. — La realitatea noastră deci ?

F. L. — Așa cred. În timp ce pictura suprarealistă corespunde tuturor epocilor, dar numai unui anumit număr de indivizi.

G. C. — Despre ce pictor ați accepta să se spună că este realist ?

F. L. — Asta este și mai complicat. Este cea mai complicată întrebare care mi se poate pune. Cuvîntul realist, pentru mulți pictori, pentru mulți prieteni de-ai mei, pentru multă lume, este un cuvînt peiorativ. Asta, cu siguranță, cine știe de ce... Or fi vinovați scriitorii ? Sau criticii ? Cine știe ? Deliberat au vrut unii să-i dea un sens insultător ? Mă îndoiesc, dar, în orice caz, nu este un cuvînt pe care-l auzi cu multă plăcere. Să te auzi tratat drept realist este ceva foarte supărător.

G.C. — Personal, atribuiți cuvîntului „realist" un sens peiorativ ?

F. L. — Nu cred. Nu cred, pentru că vorbele nu au decît sensul pe care sîntem de acord să-l acceptăm. Dar pentru public, „realist" este un calificativ negativ. Nu este un adjectiv stimulator. Pentru public adjectivul realist se confundă cu adjectivul „pompier". Nu-i așa ? Realismul devine atunci ceea ce numim clasi-

cism, vreau să spun clasicism de prost gust, de proastă inspirație.

G. C. — Cel mai academic ?
F. L. — Cel mai academic.

G. C. — Și dacă vi s-ar spune că sînteți un pictor realist ?

F. L. — N-am nimic împotrivă, dar nu sînt, și atunci... Există, totuși, un critic — nu mai știu cine — nu știu dacă mai scrie, care într-un articol a spus despre mine că aș picta ca Bouguereau. Tare aș vrea să pictez ca Bouguereau. Dar Bouguereau făcea tablouri Bouguereau. Poți picta ca Bouguereau și să faci cu totul altceva. Dealtfel, este o glumă, eu nu pictez ca Bouguereau.

DE VORBĂ CU GEORGES ROUAULT

Georges Charbonnier — Georges Rouault, Gustave Moreau a fost pentru dv. un maestru demn de acest nume. Ce credeți că-i datorați ?

Georges Rouault — Gustave Moreau ne-a învățat să ne disciplinăm voința, nu după o metodă preconcepută ; să avem respect față de o anumită viziune interioară ; ne-a format gustul pentru un „nu știu ce" îndeajuns de nobil și rar pe care să-l poți îndrăgi la fel de mult ca pe cea mai palpabilă realitate. Dacă nu mi-ar fi teamă de pedanterie, aș spune gustul unui parfum de eroism sau al unei realități elevate, dacă, bineînțeles, propriile noastre calități ne-ar permite s-o atingem.

G. C. — Gustave Moreau vă propunea — n-aș spune modele, ci mai degrabă exemple ? Către ce mari maeștri își sfătuia elevii să se îndrepte ?

G. R. — În epoca în care Cézanne spune : „refă-l pe Poussin după natură", Gustave Moreau ne duce la Luvru, în sălile cu Lorrain și Poussin. L-am întîlnit într-o duminică dimineață. Mi-a arătat știința compoziției, degradeurile subtile ale atmosferei. Mărturisesc că nu-i împărtășesc entuziasmul la modul absolut ; dar sînt plin de respect și tac. Nu cunosc încă magnificele planșe ale lui Lorrain din „Liber Veritatis", de la Biblioteca Națională.

Găsesc apusurile de soare oarecum identice. Sînt mult mai emoţionat în faţa atmosferei din anumite lucrări ale lui Corot, şi îl ador pe Watteau, chiar şi într-o pînză de-o palmă. Într-un cuvînt, nu-l iubesc pe Lorrain cu o dragoste fără umbră, dar, repet, tac, păstrîndu-mi rezervele mele. Nu este inteligent din partea noastră, a celor mai tineri, să judecăm *apriori,* în mod definitiv, anumite opere, pe care hazardurile vieţii şi ale artei picturii, mai binecunoscute, pot să le modifice.

Marea şi valoroasa calitate a lui Gustave Moreau era aceea că nu era un profesor în sensul curent al cuvîntului, ci un binefăcător emul. El ne-ar fi putut spune, în alt sens, tot atît de bine ca şi Isus tînărului om bogat : „Lasă totul şi urmează-mă". A necăjit, desigur, pe destui „stăpîni pe temă" ori destui îndemînatici ce se declarau cu uşurinţă satisfăcuţi. Tăia elanul cîte unui virtuos, cu gentileţe, dar cu fermitate. S-a spus că Degas ar fi putut fi un excelent profesor ; desigur că el ar fi putut forma o generaţie de buni desenatori, iubind forma. Dar puţin îi pasă vieţii de teoriile noastre sau de calcule temerare. Înaintea lui Degas, şi după el, au existat şi vor exista pictori buni care nu ascultă de aceleaşi legi. Îmi iubesc înaintaşii, ceea ce nu mă împiedică să iubesc, de asemenea, pe unii moderni.

Dornic de o mai cordială şi generoasă tradiţie, nu ţin seama doar de gustul meu personal. dar (joc tipic francezilor) o anume libertate în colorit poate duce cîteodată la o şi mai riguroasă disciplină a formei ; frumosul joc al Franţei şi al spiritelor libere, dar care nu este scutit de pericol, cînd apare silueta severă a lui Dominique Ingres pe ecranul luminos al Timpului. Poate că Dominique nu reprezintă toată pictura.

G. C. — Originalitatea lui Gustave Moreau consta deci în libertatea pe care vi-o lăsa în a vă cunoaşte pe dv. înşivă, încetul cu încetul

G. R. — Căuta să ne trezească gustul, să-l formeze prin studiul susținut al înaintașilor și al naturii, fără rigorism și fără puritanism, urmînd înclinația nativă a spiritului nostru și pe măsura cunoștințelor noastre, cîteodată destul de precare, la început de carieră.

G.C. — Ce părere credeți că avea Gustave Moreau despre rolul său ?

G. R. — L-am auzit spunînd : „Sînt puntea peste care vor trece unii dintre voi". Nu-și făcea nici o iluzie și cunoștea în același timp labilitatea elementelor umane, atît de fragile. Un talent poate uneori devia — și el știa acest lucru. „Dacă las doi sau trei pictori buni — spunea el — fie și unul singur, mă voi socoti fericit".

G. C. — I-ați adus, dealtfel, lui Gustave Moreau, omagiul cel mai frumos pe care-l poate aduce un elev profesorului său.

G. R. — Am avut grijă, scriind despre Gustave Moreau în acele mici „Amintiri Intime" :

1. De a nu lăsa să i se creeze o figură de împrumut semioficială, semiliberală, nici romantică, nici mistic exasperată, ci de a încerca să notez trăsături și fapte pentru mai buna cunoaștere a artistului și omului.

2. De a recunoaște, de asemenea, efortul unui Degas, al unui Renoir și, în același timp, să apăr drepturile imaginației și ale viziunii interioare, în fața realității. Oamenii și artiștii sînt adeseori pasionați de căutările lor ; nu trebuie nici să le porți pică, nici să-i condamni, uneori este necesar să fie așa, să creadă și să aibă încredere în efortul lor. Sînt datori să creeze, nu numai să critice și să nege. Cel ce creează are nevoie de o mare convingere în mijlocul indiferenței sau al ostilității, cîteodată. Nu-i cereți, așadar, totdeauna simțul măsurii care vă încîntă la unii modești pelerini și pe care alții nu-l posedă la fel de riguros.

Nu este într-atît de invidiat acest simţ al măsurii ; el poate întuneca, în numele unei realităţi îndoielnice, o anume inspiraţie fericită. Gustave Moreau spunea : „Nu vă luaţi la întrecere cu adevărul obiectiv al naturii şi să nu credeţi că veţi putea egala efectele luminii. Arta, chiar cea mai obiectivă şi mai bazată pe realitate, trebuie să transfigureze. Adevărul fotografic nu este decît documentare. Pe vremea mea nu aveam toate frumoasele fotografii pornind din muzee ; cunoşteam puţine lucruri, nu aveam decît opere mai mult sau mai puţin fidel reproduse. Nu ezitam să răsfoim atent „Magazinul Pitoresc" şi asta nu împiedica avîntul unei generaţii ca cea a lui Ingres şi a lui Delacroix. Nu este nevoie să faci ocolul lumii pentru a te bucura de opere de artă. Ajung cîteodată cîţiva Fouquet, Holbein, Tiţian, Rembrandt sau Dürer de la Louvre — pentru a înţelege valoarea unor astfel de maeştri. Înlesnirea călătoriilor, dacă aduce o oarecare îmbogăţire individuală, nu pare să fi îmbogăţit pînă într-atît fondul imaginaţiei, al inimii sau concepţia anumitor pelerini.

G. C. — Un om ca Gustave Moreau admitea desigur să poţi avea o părere, un gust, un temperament diferit de al său.

G. R. — Şeful ne acorda o mare încredere. Într-o zi, cînd m-a trimis cu cîteva cuvinte de recomandare să văd marele tablou *Lupta lui Iacob cu îngerul,* i-a spus prietenului său Henri Rupp, executorul său testamentar, cînd mi-a cerut să-mi spun părerea : „Băiatul ăsta vrea să fie politicos, dar nu prea-i place tabloul". Iată, după părerea mea, cel mai mare elogiu care i se poate aduce unui asemenea om.

Într-o ambianţă cu mediocrităţi, ambiţii ipocrite sau false modestii care se etalau, eu am întîlnit — şi mai există şi alţii şi vor exista mereu — un om adevărat şi sensibil. „Poate că

cel care-mi va da de furcă cel mai mult mă va face să-l înțeleg cel mai bine" — mai spunea el. Mergea chiar mai departe. „Trimiteți-mă cînd vreți la plimbare, pe mine și pe unii moderni, dacă asta vă este de folos într-o anumită evoluție"

G.C. — Prima obligație a maestrului este aceea de a-și lăsa elevii să-și descopere ei înșiși adevărata natură. Trebuie totuși să-i facă să profite de învățătura sa. Suma acestei învățături este ceea ce numim noi tradiție ?

G. R. — Sînt lucruri care se învață, altele, uneori cele mai frumoase, care se dobîndesc într-o viață plină de dragoste. Există o tradiție vie, minunată a picturii, nu micșorată și uscată ca florile dintr-un ierbar. Ea are un parfum persistent. Tradiția nu înseamnă Școală. Trebuie însă să recunosc că ea ar putea deveni cîteodată Școală pentru unii, dar în mod absolut niciodată ! Jocul vieții și forței ascunse n-o îngăduie...

Sub pretextul bunului gust mulți sugrumă orice mare pasiune. După părerea mea, cu cît viziunea este mai interioară, cu atît mai mult trebuie să te sprijini pe natură. Opera de artă este mult mai voluntară decît se crede. Cu toate acestea, chiar o voință neobișnuită nu ajunge întotdeauna în artă, acolo unde-și propune să ajungă...

Artistul răbdător trebuie uneori să se lase în voia dulcelui „farniente", chiar dacă vreun zbir al activității l-ar acuza de trîndăvie. Artistul aprobă cîteodată acest adevăr : în pofida recordului de viteză al unor virtuoși, arta cere și impune altora o anumită destindere. Dealtfel, în viața asta scurtă, dacă într-adevăr ai avea de gînd să asculți și să cîntărești tot ce poate trece prin capul omului, din cele mai opuse teze, ți-ai pierde mințile ; de aceea, închiderea în sine și timpul liber sînt la fel de necesare ca, în alte ceasuri, binefăcătoarea muncă.

G. C. — Nu vi se pare că arta actuală suferă de un fel de izolare și că, fie din uitarea tradiției, fie dintr-un exces de individualism, s-au înălțat pereți ermetici între diferitele forme ale artei ?

G. R. — Vechiul artizan își iubea piatra sau lemnul și lucra cu dragoste. Meșter anonim al unei opere grandioase, cu cît nu era el superior atîtor pseudo-personalități ale epocii noastre cînd colaborarea ideală dintre arhitect, pictor și sculptor a fost suprimată ! Dar nu se poate recrea, în mod artificial, un asemenea fel de a fi, de a simți, de a înțelege, de a iubi. Se face altceva, nu se poate reface ceea ce, prin efort colectiv și necalculat al generațiilor, s-a înălțat cu forța morală binecunoscută. Nu intri în tradiție ca într-un autobuz, cu numere de ordine. Sînt necesare tainice afinități, mult mai profunde. S-a uitat pe deplin, în zilele noastre, de o anume ierarhie a forțelor și a valorilor spirituale. Există reguli necodificate, care nu se încalcă fără urmări grave. Le cunoști treptat cînd întreaga viață-ți ai practicat cu perseverență meseria (inima nu-i suficientă în asemenea împrejurări). Adaug, cu răbdare și mijloace de expresie adecvate. Arta noastră își găsește uneori echilibrul între două lumi : lumea contemplației (cuvînt destul de demodat) și lumea obiectivă ; natura este un admirabil dicționar de care nu te saturi niciodată, consultîndu-l și îndrăgindu-l. Din clipa în care lumina (cel puțin pentru mine) atinge fie și cea mai banală formă, ea o transfigurează.

G. C. — Tot investigînd tradiția, artistul este dator totodată să se exprime, în primul rînd, cu sinceritate. Această sinceritate nu se lasă atît de ușor descoperită.

G. R. — Continuînd să cinstești pe unii înaintași nu-ți este permis totuși să te lași vrăjit de ei pînă într-atît, încît să devii un stîlp de muzeu, fără să mai vezi și să mai simți ceea ce te înconjoară. În arta binefăcătoare, celui

mai amărît îi este permis, dacă este îndrăgostit, să dea glas durerii sau să-şi cînte propriul cîntec, fără a încerca să se umfle ca broasca. dorind să se compare cu boul — şi ştiţi bine ceea ce a urmat.

Artist prea fericit, chiar dacă arta ta este o artă a durerii, *ia-ţi* povara la spinare şi străbate, aidoma unui pelerin, drumurile toate. Singura cale prin care te poţi salva este aceea de a nu fi prea indulgent cu tine însuţi ; de a rămîne conştient de lipsurile tale ; de a nu pretinde să oferi echivalentul *Judecăţii de Apoi* omului scund cu nasul spart din Florenţa, contorsionat de focul interior ce-l mistuie ; cînd tu eşti născut, poate, pentru a picta *Le Bonheur du jour* sau *La Recommandation maternelle* de Chardin. Să plăteşti cu persoana ta, asta este, fără teama de a fi acuzat de individualism feroce. Să-ţi tragi singur brazda, cu uşurinţă sau cu greutate, să nu te cruţi niciodată, în loc să te justifici mereu, prin artişti din trecut sau din prezent.

G. C. — Din păcate, lucrările de o mare sinceritate nu sînt destinate satisfacerii convenţiilor stabilite de „bunul-gust".

G. R. — Da, unele opere de artă sînt făcute pentru a fi huiduite încă de la naştere. Ca pictor, n-am urmărit niciodată să fiu un motiv de scandal. N-am dorit scandalul, n-am căutat niciodată polemicele, n-am vrut să şochez, să-mi jignesc aproapele. Unii mă consideră un monstru asmuţit împotriva umanităţii, pe care se pare că o socotesc josnică, ticăloşită în păreri preconcepute, după bunul plac. Nu ! Nu ! Niciodată pictura mea nu va spune, spre a-i satisface, ceea ce nu am gîndit să fiu. Unii n-au înţeles niciodată esenţa gîndirii mele despre această umanitate, pe care s-ar părea că o batjocoresc.

G. C. — Credeţi că există un sincronism între sinceritatea artistului şi epoca sa ?

G. R. — Pentru ce să fie întotdeauna opera de artă în pas cu timpul, în concordanţă, în armonie, cu mediul înconjurător ? De ce să fie şi o reacţie împotriva timpului şi mediului ? Ea este azi o confesiune din ce în ce mai mult în genul meu, dacă-mi este permis să spun astfel, chiar şi la cei care se cred destul de dibaci pentru a-şi ascunde propria lor faţă. Accentul vă trădează, iscusiţi jongleri ; accentul este esenţial pentru acei cărora asta nu le sună ca o *limbă străină*.

Rembrandt poate să reia subiecte tîrîte pînă-n făgaşul banalităţii şi să le reîmprospăteze. Veţi spune : „Asta, datorită geniului său". Dar Rembrandt n-a fost întotdeauna înţeles de contemporani şi nici de cei ce i-au urmat.

Departe de recordurile de viteză şi de pictura în serie. Formă, culoare, armonie.

Dulce oază.

DE VORBĂ CU LE CORBUSIER

Georges Charbonnier — Le Corbusier, în casă, locuiește omul. Acest om trebuie să poată trăi convenabil, ba chiar mai mult, cu plăcere. Cum se construiesc case pentru oameni fericiți ?

Le Corbusier — Mai întîi să fixăm noțiunea de om, spunînd că „omul" este soția, este soțul, este bunica, este bunicul și mai ales copiii. Atunci cînd vorbim despre „casă" nu este vorba de „casă", ci de cămin, căci el este receptacolul familiei, vasul care conține familia. Căminul ar trebui să constituie obiectul grijii constructorilor.

G. C. — Concret, cum faceți această casă ? Cum realizați așa-numitele condiții de higienă morală, higienă intelectuală etc. ?

L. C. — Este o problemă foarte complexă. Mă consacru ei de mai bine de 40 de ani. Cu pasiune. Dacă am micul meu drept la recunoștința publică, aceasta nu se datorează faptului că am făcut palate — am făcut cîteva — ci faptului că, îndată ce am abordat probleme de arhitectură sau de artă, sau de expresie a sensibilității umane, am avut sentimentul că locuința era templul familiei și că în această direcție trebuie acționat mult, că aici se află o mare parte din fericirea omenească. Nu știu de ce mă simt obligat să mă ocup de fericirea ome-

nească, dar prefer, în preocupările mele, să mă apropii de soluţia unei astfel de probleme decît să mă consacru băcăniilor sau băncilor.

G. C. — M-a frapat un lucru cînd am intrat la dv. În cele mai multe case din Paris, de la ţară sau din oraş, fiecare încăpere are 4 pereţi şi cîteva ferestre ; la dv. am crezut că văd numai ferestre şi un singur perete.

L. C. — E destul de frumos ceea ce-mi spuneţi. Din casa în care locuiesc — în mijlocul Parisului — nu se vede decît cerul şi verdeaţă. Vezi pădurea Bois de Boulogne, colina Mont Valérien, vezi Saint-Cloud... Grădina mea este plantată pe betonul etajului al optulea, cu iarbă şi copaci, cu lăcrămioare în luna mai... M-am gîndit că o casă, singură într-un oraş, nu creează oraşe, ci le distruge. În asta constă imensa iluzie a oamenilor : în a vrea o casă la nivelul solului, unde nu există decît praf şi zgomotul străzii. Examinînd problema, inclusiv mijloacele şi resursele de a o pune în aplicare, am constatat că nu ajunge să te ocupi doar de un apartament, satisfăcător pentru o familie, un grup social individualizat, ci că trebuie totodată să ţii seama şi de celălalt aspect al problemei : aspectul colectiv, adică de urbanism. Într-adevăr, colectivul este sau o sumă de constrîngeri sau o sursă de eliberare. Aici e toată problema. Este problema artistului care trebuie să creeze, să invente, să folosească toate resursele existente, într-o epocă dată, pentru a uşura necazurile oamenilor şi să dăi bucuria de a trăi.

G. C. — Cînd trebuie să faci o pictură murală, să acoperi un perete întreg sau, dimpotrivă, să decorezi doar o parte, să-i pui în valoare doar o parte, să intervii doar cu o pată de culoare ?

L. C. — Vorbiţi de „decor", „pictură", „pată de culoare", de un domeniu în care domneşte, din păcate, cea mai dezgustătoare pasivitate, în care se face cea mai mare economie... A de-

cora ? Nu se decorează... se animă... se dă viață unui receptacol : locuinței, prin miracolul culorii. Planul modern, care pleacă de la construcția în beton sau oțel, adică de la trame izolate, foarte localizate, și închideri montate după poftă, acest plan a devenit ceea ce numesc eu „planul liber" ; adică acest plan nu mai este ca odinioară condiționat de pereți care se încrucișează în unghiuri drepte. Pereții care delimitau încăperi pătrate, închise printr-o ușă și deschise printr-o fereastră. Acum, localul este un receptacol susceptibil de a fi împărțit în interior, în orice fel. Această împărțire nu dă naștere numai unui salon, unei sufragerii, unui dormitor etc... ea generează organele specifice, al căror ansamblu constituie organismul complex — căminul. Unghiul drept, în cazul de față, este mai mult un dezavantaj decît un cîștig. Curba permite cea mai subtilă utilizare a spațiului. În aceste condiții, cum economia spațiului trebuie să ne guverneze, este posibil, prin înălțimea camerelor, prin culoare, să aduci o varietate extraordinară și să învingi obstacolele impuse de geometria concepției tradiționale. Această nouă biologie răspunde unor necesități de ordin practic pe care nu le vom evoca astăzi. Există într-adevăr un mecanism interior al locuinței, comparabil cu mecanismul unui automobil. Dar dacă, uneori, intervin elemente stînjenitoare, policromia își poate permite, desigur, să le dea un rol, să le pună în valoare sau să le desființeze cu un bobîrnac ori un pumn, să le zugrăvească în culori sumbre sau strălucitoare și să atragă privirile, ca un prestidigitator sau ca un mare comediant, în direcția în care dorește. Musafirul sau locatarul va fi uimit de ce libertate dispune într-un spațiu atît de redus — locuința sa.

G.C. — Sînteți arhitect, dar sînteți și pictor. O pictură trebuie să fie arătată. Pentru aceasta trebuie s-o agățați. Și unde în altă parte dacă

nu în casă ? Să o expui într-un muzeu sau într-o galerie nu suscită prea mare interes.

L. C. — Îmi puneți o întrebare care-mi este foarte aproape. Vă voi face o mărturisire : sînt, în mod fundamental, pictor ; un pictor înverșunat. Pictez zilnic. M-am apucat de pictură, e drept, cam tîrziu — la 33 de ani. Dar foarte serios. Părăsisem arhitectura de 8 ani — mă consacrasem unor treburi tehnice și administrative. Cîndva, făcusem deci arhitectură (prima casă am clădit-o la vîrsta de șaptesprezece ani), la care am revenit de atunci. Războiul din 1914 mă îndepărtase de orice preocupare de arhitectură ; dealtfel, treceam printr-o criză. Nu admiteam omniprezența arhitecturii. Abandonasem acest domeniu din silă, din nesiguranță. Cînd, după 1918, mi-a revenit pofta să reiau contactul cu gîndirea estetică, cu domeniul plasticii, care-i al meu, cînd mi-a revenit gustul acesta — conducînd revista *Esprit Nouveau* împreună cu mai mulți prieteni — am fost obligat să fac puțină doctrină, să scriu deci. Or penița merge mai repede decît mîna sculptorului, a pictorului sau chiar a arhitectului și mai repede chiar decît evoluțiile tehnice. Cu gîndul și condeiul se pot exprima unele elemente de doctrină, care au importanța lor. Este o încălecare rapidă peste timp și spațiu. În acel moment am luat în considerare problema picturii. Am respins o mulțime de aforisme discutabile cum ar fi de pildă : „O sufragerie trebuie să fie decorată cu un fazan sau cu o farfurie cu anghinare... un fumuoar trebuie să fie decorat cu o scenă gen turcesc etc...". M-am gîndit că pictura este un lucru sacru. În această perioadă — 1919-1920 — am recunoscut că pictura își găsește cît se poate de bine locul într-un cadru, pentru că el o închide și devine un fel de carte. O carte nu-ți vorbește decît atunci cînd o iubești, decît atunci cînd îi vorbești, cînd o rogi să-ți vorbească. Tabloul de șevalet are, într-o măsură, acest rol și nu

ocupă un loc obsedant, ci discret. El te invită la o convorbire. Te confesezi cuiva. E un lucru minunat. Voi admite întotdeauna raţiunea de a fi a picturii de şevalet. În schimb, ceea ce nu admit este decoraţia. Lupt demult împotriva ei. Am practicat-o toată tinereţea mea şi din cauza aceasta i-am devenit atît de ostil. Decoraţia este ceva superficial, „placat", obsedant, şi care ocupă un loc imuabil. În locurile publice, se obişnuieşte să fie executată de personalităţi consacrate de către marile academii. Dar nimeni nu este obligat să aibă sub ochi asemenea opere zi de zi. În schimb, într-o locuinţă, decoraţia este obsedantă. Rămîne acolo în permanenţă. Ştiu bine că oamenii sînt atît de incitaţi, încît sfîrşesc prin a nu o mai vedea ; dar eu visez ca oamenii să aibă o viaţă stimulată şi stimulatoare.

G. C. — Ar putea fi de ajuns să schimbi locul pînzelor, să dispui altfel fotografiile, în sfîrşit, să provoci neîncetate mutaţii şi permutaţii. O locuinţă nu se aranjează odată pentru totdeauna : evoluează aidoma unui trup.

L. C. — Bineînţeles. Dar pentru cei mai mulţi, libertatea constă în automatism. Se poate schimba desigur locul tabloului. Se pot colecţiona tablouri. Cu toate acestea pentru a colecţiona trebuie să ai în acelaşi timp gust şi mijloace materiale. Chiar dacă colecţionezi, nu eşti obligat să agăţi totul pe perete. Lucrul acesta ne-a făcut, odinioară, să concepem biblioteca de tablouri — o mobilă compartimentată, în care se aşază pînzele achiziţionate ; fie că este rezultatul bunăstării, fie că dispui de un mare număr de tablouri de producţie personală ori pictate de prieteni.

Cît despre *mural* — pentru a reveni, care, după părerea mea, înlocuieşte *decorativul* — este destinat gărilor şi hotelurilor. Pictura murală este un discurs cu cuvinte rostite tare, plasat acolo unde să-l putem auzi bine, acolo

unde trebuie să fie auzit. Într-o locuință, muralul apare disproporționat. Trebuie înlocuit prin altceva. Sîntem nomazi. Viața modernă ne aduce la starea nomadă. De nu ar fi decît acest unic motiv, muralul nu-și are locul într-o locuință. Locuința modernă se caracterizează prin *unitate de mărime conformă* : trăim în „cutii de închiriat", într-un spațiu locativ, în adevărate palate, recunosc, dar nu sîntem „la noi acasă". Putem fi proprietarii locuinței noastre, desigur, dar locatarul poate fi obligat de proprietar să lase lucrurile așa cum le-a găsit, atunci cînd se mută. Muralul nu-și are deci rostul. Dar există tapiseria. Această tapiserie care, în Evul Mediu și în Renaștere, se justifica prin necesitatea de a acoperi mari bucăți de zid, mari suprafețe de piatră rece, și care permitea compartimentarea sălilor în camere mai mici, mai intime. Tapiseria renaște. Grație Mariei Cuttoli, care s-a adresat celor mai mari artiști și a făcut să se realizeze tapiserii mici, dar a căror existență implică posibilitatea renașterii unei industrii aproape abandonate. Alții au preluat ideea. Au modificat dimensiunile, mai mult sau mai puțin reușit, dar întotdeauna cu același scop : să introducă tapiseria în interiorul locuinței. Tapiseria este o pictură murală pe care particularul o poate înfășura și duce cu el. Ea răspunde cerințelor vieții noastre nomade. Îmi place să văd o tapiserie la un particular. Ea are, datorită texturii, materialului său, un caracter intim. Plasată într-un local public, imensa muncă a artizanului nu se vede. Ea scapă aprecierii. Tapiseria este făcută pentru interior. În momentul de față, destinul tapiseriei este deschis. Și mă bucur să văd cum această artă își recapătă vitalitatea.

G. C. — Da, dar se pune problema prețului de cost.

L. C. — Exact. Credeți-mă că mă interesez
61 personal de tapiserie ; sînt pe cale să termin o

serie de cartoane. Să reluăm problema individului. Despre ce este vorba ? Bogat sau sărac, vrea să se manifeste pe el însuşi. În asta constă fericirea. Or, există, datorită industriei moderne, tot felul de mijloace de a intra în contact cu artele şi cu artiştii, contact indispensabil pentru toţi. Dar mai există şi fotografia care-ţi permite să realizezi un joc de fantezii grafice. Poţi reproduce tabloul favorit, să-l măreşti în întregime sau doar un fragment. La fel cum poţi să-l reduci la dimensiunile alese. Este un mijloc de a introduce tapiseria în apartament. O tapiserie în gri, să presupunem, dar nuanţată, căci griul este cea mai frumoasă dintre culori. În 1932 voiau să-mi impună executarea unei picturi la Pavilionul Elveţian din Cetatea Universitară. Am refuzat. Am făcut o frescă fotografică de 11x4 m — din 44 de panouri unite între ele, ca timbrele poştale, lipite unul lîngă altul, pe o planşetă de dimensiunea 1 x 1m, şi reprezentînd tot felul de lucruri. Ansamblul forma o simfonie. Eu eram dirijorul. Dealtfel, fără pretenţii. Compoziţie lucrată într-o oră. Era explozia şocurilor pe care le simţeam în mine de mult timp. Care sînt temele adaptate ? V-am spus adineaori, se poate fotografia orice operă de artă, dar de asemenea, orice operă divină, orice produs al inteligenţei şi al muncii oamenilor. Mai poţi să le alături, să le combini şi să creezi, ceea ce numesc eu „obiecte cu reacţie poetică".

La expoziţia Artelor Decorative, în 1925, programul impunea să nu prezinţi vizitatorilor decît obiecte decorate, obiecte cu aspect decorativ, făcute de mîna omului. Eu am refuzat şi am expus în Pavilionul revistei noastre, *L'Esprit Nouveau* — unde se exprima spiritul reformei locuinţei şi al urbanismului —, am expus obiecte cu reacţie poetică ; fragmente de elemente naturale, bucăţele de piatră, de fosile, bucăţi de lemn, lucruri martirizate de forţele naturii, culese pe malul apei, al lacului, al mării, şi care exprimă legile fizicii, de uzură,

de eroziune, spargere etc... şi care nu au numai eminente calităţi plastice, dar care au totodată un extraordinar potenţial poetic. Eram îndrăgostit de aceste obiecte... Chiar şi de oasele de la măcelărie! Un os al genunchiului, fierăstruit, este un lucru extraordinar. Se descoperă fibrele de maximă rezistenţă. Împletitura grinzilor de la Turnul Eiffel — rezultat al unui calcul — se înfăţişează asemănător.

Am adus din călătoriile mele tot felul de obiecte reprezentînd nu scene folclorice, ci evenimente naturale. M-am amuzat, în propria mea pictură... sau mai degrabă m-am încăpăţînat, în propria pictură, să iau unul sau două dintre aceste obiecte, cu reacţie poetică, şi să le combin, chiar cu figura umană, spre a crea, prin disproporţia elementelor, un fenomen poetic.

DE VORBĂ CU BERNARD BUFFET

Georges Charbonnier — În pictura clasică, viziunea unui pictor este sinteza obiectivă pe care pictorul o face epocii sale. Această sinteză obiectivă este o viziune umanistă care are în centrul ei omul. Omul cu legendele şi bunul-simţ obişnuit, cu proverbele, cu Biblia, cu a sa Iliadă şi Odisee, cu omagiile aduse donatorilor, cu viaţa cotidiană, plugarul şi Turnul Babel, cochilia sfărîmată, cuţitul împlîntat, picioarele firave ale viciului, ale broaştei rîioase, ale diavolului şi picioarele groase, ciorapii groşi, atîrnînd pe pulpele beţivului, tot ceea ce ştie pictorul despre dantelă, despre podul plin de boabe, plin de fîn, despre sala cu dale din biserici şi patul lăuzei, al maternităţii, al odaliscelor, al epitropului, al mark-grafului, despre veşmintele împodobite cu blănuri, despre ochii cinici ai preşedintelui cu tocă de magistrat, despre obrajii fleşcăiţi ai Domnului des Ursins. Cot la cot, cavalerul, moartea, omul culcat, scheletul — neantul concret al unui întreg popor fără matematici — omul culcat pe spate, sforăind în faţa Crîngului arzînd, Isus cu rănile deschise, umărul lui Tiţian, surîsul lui Da Vinci, realismul canalelor veneţiene.

Tot realismul trecutului este un realism social. Viziuni sociale în care se amestecă mituri la fel de necesare ca sculele meşteşugarului.

Materia nu este încă divizată. Nu există molecule. Sînt doar masele ; solidele pe care le poți tăia cu ferăstrăul, cu dalta la rece, de cîte ori vrei. La infinit. Unealta din ce în ce mai mică, împarte în fragmente, din ce în ce mai mici, dar cel mai mic fragment este la fel de solid ca însăși stînca.

Pentru omul modern, invizibilul a încetat să se materializeze. Spiritul n-a încetat să separe necontenit cea mai mică părticică a electronului, *a priori*, conținînd un univers. Cea mai impresionantă explozie atomică, cea care pulverizează în modul cel mai profund materia, este crearea materiei, care dă socoteală de ea însăși, și universul nostru în expansiune este cea mai minusculă dintre explozii ; planeta noastră, cea mai nesemnificativă părticică zvîrlită. Și spiritul împarte mereu. Spiritul continuă cu febrilitate să dividă urmînd această necesitate, care este însăși natura sa. Invizibilul nu va mai putea niciodată să se materializeze. Invizibilul este o abstracție, care crește, o ecuație de o complexitate care se dezvoltă progresiv ; realul se exprimă prin numere. Miturile sînt moarte. Un singur joc de cuvinte îl exprimă pe om. Intelectualul și poetul — de data aceasta se asociază cu filozoful la strigătul de „demistificare". Un singur crez. Un singur punct în acest crez — a demistifica ! Un singur joc de cuvinte despică pentru totdeauna cuvîntul care sîngerează etern : a demistifica.

Pictorul se întreabă în fața morții materiei și vrea să dea socoteală. Analizează, descompune. Descompune lumina. Descompune forma. Descompune obiectul. Și se gîndește să dezagrege atomul. Aderă la un nou tip de realitate. Dar academismul se abandonează mereu schemelor noii realități. Academiștii planului, ai hărții, ai geometriei descriptive elementare se alătură academiștilor preocupați de secțiunile histologice.

În același timp, omul politic încearcă să-și justifice misiunea. El afirmă că lumea aceasta EXISTĂ. El se substituie, încarnînd-o, Divinității abstracte. Promite această lume. O impune. Îți ordonă să creezi materia, care nu este decît număr, în timp ce sculptorul, care l-a înțeles greșit pe fizician — grație acestei neînțelegeri fecunde, consimte o lume în ecuație și visează antimateria. Nu există pentru el — cum nu există nici pentru pictor — realism. Nu există decît o obiectivitate superioară. Un pozitivism eliberat de toată povara unui termen atît de urît. Realul e mort. Trebuie să dai seamă de Realitatea unică.

Această serie de misiuni își propune apropierea de noțiunile de realism și realitate, așa cum sînt ele concepute de pictorii moderni.

Astăzi, Bernard Buffet este cel pe care-l întrebăm : „Bernard Buffet, sînteți un pictor realist ?"

Bernard Buffet — Da.

G. C. — De ce ?

B. B. — Pentru mine, noțiunea de realism corespunde recunoașterii obiectelor, recunoașterii naturii. Pictura realistă, pentru mine, înseamnă concretul.

G. C. — Cu ce condiții spuneți dv. despre o pînză că este realistă ?

B. B. — Din momentul în care recunosc obiectele, un peisaj, în fine lucrurile care există, un arbore, un portret... în fine, orice obiect identificabil.

G. C. — Atît de mulți pictori, atît de multe pînze și atîtea reprezentări diferite ?

B. B. — Diferite.

G. C. — Atîtea reprezentări pe care le recunoaștem ca reprezentări ale aceluiași obiect ?

B. B. — Aceste reprezentări au o bază asemănătoare, care este un fundament concret.

G. C. — Şi dacă eu cer de la 60 de pictori să facă 60 de pînze reprezentînd acelaşi peisaj, la aceeaşi scară, nu voi putea determina să coincidă nici un obiect... ?

B.B. — Da, veţi avea 60 de lucrări diferite.

G. C. — Şi-n acelaşi timp le voi recunoaşte.

B. B. — Trebuie să le recunoaşteţi ; în aceasta constă mirajul picturii realiste.

G. C. — Şi aceste 60 de pînze vor putea fi cu adevărat considerate drept „realiste" ?

B. B. — Da, desigur, ele vor fi realiste ! Ele vor fi concrete ! Şi ceea ce va fi minunat este faptul că veţi avea 60 de pînze diferite.

G. C. — Nu există deci un singur realism ?

B. B. — Realismul constă în reprezentarea lucrurilor.

G. C. — Poţi oare gîndi că cei 60 de pictori au văzut lucrurile în mod diferit, sau că le-au reprezentat în mod diferit ?

B. B. — Le-au simţit diferit. Sînt tot atîţia indivizi diferiţi cîte scrisuri diferite există, atîtea bucurii diferite cîte profiluri diferite. E acelaşi lucru.

G. C. — Deci, pentru dv., pictorii realişti, nu există posibilitatea pozitivismului viziunii ?

B. B. — Ah, nu, nu !

G. C. — Noţiunea de caracter pozitiv al viziunii poate fi luată în considerare ? Există o lume cu adevărat obiectivă ?

B. B. — Comunicăm cu semenii noştri... Dacă vă aflaţi în faţa unei pînze reprezentînd, de exemplu, un peisaj văzut într-o anumită formă, sînteţi exact ca în situaţia cînd vorbiţi cu cineva. Ascultaţi această persoană vorbind : o înţelegeţi, vedeţi ceea ce spune. În acelaşi timp ea vorbeşte cu sentimentele sale, cu ceea ce simte. Vă comunică reacţiile intime. În pictură se întîmplă aidoma, cred. Şi prin tema acestui

peisaj, pictorul, omul-pictor, vă va transmite reacţia sa, sentimentul său.

G. C. — Putem afirma că reprezentarea realistă este un miracol asemănător cu miracolul limbajului, care face ca să folosim cu toţii aceleaşi cuvinte ?

B. B. — Da, este exact acelaşi lucru.

G. C. — Şi noi avem impresia că înţelegem, noi credem că înţelegem cînd noi trăim, de fapt, într-un chip cu totul diferit ?

B. B. — Cu totul diferit.

G. C. — Cînd de fapt noi trăim numai din neînţelegeri, folosind cuvinte al căror conţinut este diferit pentru fiecare dintre noi.

B. B. — Cum ar fi putut să fie altfel de vreme ce avem cu toţii reacţii diferite ?

G. C. — Deci nu există două definiţii asemănătoare pentru acelaşi cuvînt, deoarece oamenii nu cunosc pe dinafară definiţiile din Larousse şi din Littré.

Nu credeţi, Bernard Buffet, că este foarte dificil de definit termenul de „realism" ? Şi aceasta în ciuda unor afirmaţii pe care noi le-am făcut. Este un termen folosit de toată lumea şi toţi amatorii, toţi spectatorii picturii îl întrebuinţează. Deci, putem constata că, în numeroase cazuri, realismul înseamnă pentru ei reprezentarea fotografică. Pentru ei există o realitate, pe care n-o pot vedea decît graţie fotografiei. Camera obscură este cea care conţine cheia realităţii, care deţine cheia realismului. Nu există decît o singură perspectivă, aceea pe care o putem vedea într-o fotografie, cea pe care camera obscură o restituie. E adevărat că o fotografie e realistă ? Dv., care acceptaţi să se spună despre dv. că sînteţi un pictor realist...

B. B. — Da, accept cu plăcere chiar. Trebuie remarcat că fenomenul despre care vorbiţi este

foarte nou. Înainte de descoperirea fotografiei, lumea nu cunoștea această viziune care este, ea însăși, o viziune personală : viziunea personală a obiectivului. Imaginile erau picturi. Toate imaginile erau făcute cu mîna, de către artiști. Oamenii vedeau realitatea prin intermediul acestor imagini. Cîndva lucrurile, care nouă ne par de asemenea în afara realității, așa cum se întîmplă în operele lui Giotto, de exemplu, erau admirate, la timpul lor, de către oameni, precum o viziune veridică a realității. Spectatorii nu vedeau dealtfel nici o deformare, nici măcar deformările pe care noi le putem observa astăzi.

G.C. — Înțeleg fraza dv, în felul următor : o parte a umanității nu vede nimic. Celeilalte părți, pictorii îi arată ce înseamnă realitatea. Spectatorul acceptă această realitate și spune : „Da, da, asta este".

B.B. — Oamenii, aceasta este sigur, și-au format idei despre realitate prin ceea ce le-au arătat pictorii... dar dacă n-ar fi existat pictorii, oamenii ar fi avut, în mod cu totul normal, o altă idee.

G.C. — Dar cum, pictorii nu propun spectatorilor o multitudine de viziuni care merg pînă la abstracție ?

B.B. — Da, dar care sînt în același timp foarte restrînse. În fond, este aproximativ aceeași viziunea pe care mi-o propune pictura abstractă. Un tablou abstract este întotdeauna mult mai restrîns decît un tablou figurativ, în care putem imagina tot felul de lucruri, tot felul de linii diferite — oamenii, astăzi, sînt mai puțin *șocați,* dacă pot spune astfel, de o pictură abstractă, care reprezintă linii sau culori, pe care le găsesc agreabile — și această pictură nu va avea nici un fel de raport cu un obiect oarecare ; nu se va ghici în ea nici măcar un obiect, nici o figură, nici orice alt lucru, așa cum se întîmplă într-o pictură care reprezintă ceva anume.

G.C. — Altfel spus, nu există posibilitatea scandalului decît din pricina viziunii realiste ?

B.B. — Ei bine, eu așa cred.

G.C. — Pentru dv., forța șocului nu este de conceput decît în interiorul realismului ?

B.B. — Desigur ! Și eu cred că este exact ceea ce deranjează oamenii... Să luăm de exemplu *Puiul de găină* de Soutine : asta deranjează oamenii ! Această realitate, această realitate puternică, dacă putem spune astfel, incomodează spectatorii, care preferă... care găsesc mult mai agreabilă o pînză abstractă, tocmai pentru că ea nu reprezintă vreun lucru.

G.C. — Vă gîndiți că atunci cînd este vorba de realism, spectatorul riscă să fie...

B.B. — El este compromis.

G. C. — El este pus în fața celeilalte persoane ?

B. B. — Da : el este discreditat, deoarece se află „în fața...". Reiau exemplul cu *Puiul de găină* de Soutine. Spectatorul se află în fața unui pui de găină care este mort, care este omorît. Acest lucru îl deranjează, îl face „părtaș la crimă", ca să zic așa. În timp ce în pînzele abstracte...

G. C. — Cel ce privește un tablou realist se află așadar în prezența unui lucru, ce-i poate fi ostil, a unui lucru care este diferit...

B. B. — Da. Este în fața unui fapt, a unui obiect. Oamenilor nu prea le place treaba asta.

G. C. — Și poate fi chiar extrem de neliniștitor. Mă gîndesc la acel spectator care se află în fața *Puiului de găină* de Soutine. Vede că este un pui. Recunoaște un pui și poate-și spune : „Un pui de găină nu este așa... dar dacă celălalt avea dreptate ?"

B. B. — Asta îi arată lui ce înseamnă un pui mort ; oamenilor nu prea le place să se ştie faţă în faţă cu adevărul.

G. C. — Consideraţi aşadar că pictura abstractă nu-şi discreditează spectatorul ?

B. B. — Ah ! Deloc. Ba din contră !

G. C. — Că ea îl calmează, că-l lasă să meargă cu gîndul aiurea... că-i poate permite să se abandoneze... mai mult — că ea nu-i permite să se organizeze, să se alieze. Cum ar putea oare pictura abstractă să-i trezească mînia ?

B. B. — Îi lasă conştiinţa liniştită !

G.C. — Pictura realistă este deci o pictură care constrînge spectatorul la existenţă ?

B. B. — Întocmai. Ea obligă spectatorul să existe. Dificultatea îl obligă să existe, ceea ce îi este neplăcut şi ceea ce nu poate suporta...

G. C. — Cu alte cuvinte, pentru dv., pictura realistă înseamnă „acea pictură în care recunoşti ceea ce vrea să reprezinte“ şi care impune spectatorului o existenţă şi o conştiinţă.

B. B. — Da. Deci, ea compromite spectatorul.

G. C. — Deci, doar ea singură poate crea cu adevărat ceea ce Sartre numeşte „greaţa“.

B. B. — Doar ea.

G. C. — Sînteţi deci constrîns a nega orice fel de calitate a picturii abstracte, care, pentru dv., nu poate fi decît un fel de „relaxare“ ?

B. B. — Da. Pentru mine pictura abstractă seamănă puţin cu acest studio. Dacă tăiaţi o bucată din această mobilă (e regretabil că ascultătorii nu pot să o vadă, ea are romburi albastre, romburi maro şi mici puncte gri), dacă decupaţi o bucată veţi obţine un tablou abstract foarte frumos, foarte, foarte frumos.

G. C. — Nu credeţi totuşi că se poate învăţa a descifra o pînză abstractă şi că ea este

capabilă să comunice repulsia, furia, neliniștea, la fel de bine ca și o pînză figurativă ?

B. B. — Da și nu. Dacă, de exemplu, eu las să cadă o cutie de cremă de ghete pe parchet și dacă crema este roșie, pata va putea evoca ideea sîngelui. Dacă este neagră, ideea funinginei hornului. Se pot stabili întotdeauna comparații, raporturi. Pictura abstractă le trage de păr.

G. C. — În același timp, să luăm în considerație o altă artă decît pictura — muzica, de exemplu. Ce-i provoacă mînia ascultătorului ? Ceea ce i-o provoacă, nu este ceea ce recunoaște, ci, de fapt, ceea ce el nu recunoaște. Dimpotrivă, înghite ceea ce-i sună cunoscut, cu condiția ca muzica să-i fi fost propusă destul de des pentru ca recunoașterea ei să fie imediată.

B. B. — Da... (cu reținere).

G. C. — Să ne gîndim la *Sărbătoarea Primăverii.*

B. B. — Eu cred că abordați un cu totul alt domeniu decît pictura și că acest alt domeniu își are propriile sale exigențe (ca și pictura dealtfel).

G. C. — Trebuie să admitem că sunetul neascultat niciodată provoacă furia.

B. B. — Da, desigur.

G. C. — În timp ce pictura va provoca reacție și revoltă mai mult prin ceea ce aduce personal decît prin ceea ce aduce nou. Ceea ce va produce această revoltă este că veți spune : „Iată cum sînt eu, Bernard Buffet ; priviți tabloul, ei bine, sînt eu ; uite...“

B. B. — Într-adevăr, e foarte neplăcut. Să luăm din nou exemplul cu Soutine. Mulți spectatori sînt susceptibili de a înțelege, de a admira pînza. De a fi mișcați de ea. Printre acești spectatori, un mare număr de admiratori se simt atît de primejduiți de un asemenea spec-

tacol încît ar refuza să-l vadă zilnic, la ei acasă. Spectatorul vrea să recunoască, dar nu „peste măsură".

G. C. — Pictura realistă va fi pentru spectator un mijloc în plus de a constata că el nu mai suportă altele ?

B. B. — Nu, nu le mai suportă. Pictorii din 1880 făceau foarte frumoase femei goale. Pînzele pictorilor abstracți de astăzi sînt la fel de agreabile ; la fel de plăcute ; dar dacă arătați un nud, *Bethsabeea* lui Rembrandt, de pildă, iată ceea ce supără oamenii ! Cîți ar dori să aibă în casă *Bethsabeea* lui Rembrandt ? Foarte puțini ; așa ceva deranjează teribil.

G. C. — Nu cred, totuși că, în exemplul pe care l-ați ales, motivele să fie de ordin erotic !

B. B. — Ah, nu ! Deloc. Ci pentru că *Bethsabeea* este un lucru adevărat, un lucru realist, foarte realist, „suprarealist" chiar. Asta-i deranjează — procentul prea mare de realism. Oamenilor le place să le faci hapul mai ușor de înghițit, să le poleiești cu aur pilula. Se simt mai bine dacă nu le prezinți realitatea așa cum este ea.

G. C. — Ați folosit adineauri termenul de suprarealist, altfel decît în sensul obișnuit. Nu sînteți deci de acord cu Breton cînd spune că există puțină realitate. Pentru dv. există multă.

B. B. — Da. Pentru mine nu există decît aceasta. Restul, dacă se poate spune așa, este literatură.

G. C. — În ce măsură credeți că artiștii moderni, artiștii contemporani, pictorii, sculptorii, arhitecții din preajma dv. sînt realiști și în ce măsură credeți că nu sînt ? Credeți că arta modernă redă bine lumea ? Că există într-adevăr o viziune realistă ?

B. B. — Eu cred, în mod obiectiv, că redă bine o anume stare de spirit, care există în

epoca noastră ; pe care anumiți oameni o au, în epoca noastră... cît privește arhitectura modernă, marțienii mă vor uimi mai puțin decît arhitecții moderni. Mă simt atît de departe și atît de străin de construcțiile moderne ! Locuința modernă — peretele roșu, tavanul albastru, mobilele de formă elipsoidală... Sînt atît de străin de aceste lucruri...

G. C. — Vă displace policromia în arhitectură ?

B. B. — Ah, da ! O declar fățiș.

G. C. — Și forma geometrică ?

B. B. — Îmi displace, da, da. Fotoliile, canapelele în formă de elipsă. V-am declarat că sînt foarte străin de toate acestea.

G. C. — Vă deranjează ideea liniei curbe ?

B. B. — Nu știu. Cred că mă deranjează absența umanului. Aș prefera.. prefer sincer un vechi scaun șchiop, un interior sordid, acestor lucruri moderne.

G. C. — Ce imagine materializează, pentru dv., ideea de casă ? E oare vorba de o casă banală, obișnuită sau de o casă într-un stil caracteristic, din trecut ?

B. B. — Mă simt mai aproape de arhitectura Evului Mediu. Mai aproape de casele pe piloni sau de asemenea lucruri...

G. C. — O casă din ținutul Touraine ?

B. B. — Ah, da, aproape... foarte aproape... Mai ales de ceea ce putem numi o casă de țară.

G. C. — O vilă tip 1900 de la Deauville sau de la Trouville ?

B. B. — Ah, da ! Asta e ceva minunat, e în același timp uman. Și eu cred că salonul modern sau mobilele elipsoidale sînt, așa cum v-am spus-o, total inumane.

DE VORBĂ CU DUNOYER DE SEGONZAC

Georges Charbonnier — S-a discutat mult despre rolul influenţelor. Cînd este vorba de a examina opera unui scriitor, a unui artist, a unui pictor, criticii depistează imediat influenţele. Pămîntul natal, mediul, întîlnirile şi descoperirile datorate hazardului, inevitabilul, neprevăzutul, toţi aceşti factori sînt analizaţi cu meticulozitate. Se spune că influenţele acţionează prin similitudine. Eu cred că disting în cuvîntul influenţă sau mai exact, din întrebuinţarea curentă a acestui termen, o nuanţă peiorativă. Chiar dacă nu pronunţăm cuvîntul imitaţie, atunci cînd vorbim despre influenţă, este ca şi cum am face-o. Incontestabil, este dificil să te sustragi influenţei unei personalităţi mai puternice, mai înzestrate. Şi maeştrii — în sensul atribuit acestui termen în secolele XV sau XVI — îşi făceau auzită influenţa dincolo de atelier. Ei impun unei şcoli, unui grup, persoanelor izolate, o culegere de precepte, o doctrină. Nu poţi examina dezvoltarea picturii contemporane fără să fii izbit de frecvenţa cu care revine, prin condeiul criticilor sau al pictorilor, un nume : acela al lui Cézanne. Sînt puţini artiştii ce pot pretinde că n-au simţit niciodată autoritatea maestrului de la Aix. Ba dimpotrivă, majoritatea îşi mani-
 festă ataşamentul şi fidelitatea faţă de princi-

piile stabilite de Cézanne. Or, operele acestor pictori sînt profund diferite. Despre cubism, se spune că-şi datorează originea lui Cézanne. Un mare număr dintre cei consideraţi dependenţi de arta abstractă îl revendică pe Cézanne. Pictori nonfigurativi şi pictori ataşaţi de reprezentarea obiectului sînt de acord la un nume : Cézanne. Acest acord se bazează pe o confuzie ? Problema reprezentării naturii este o falsă problemă, şi totul poate fi exprimat prin absenţa obiectului sau graţie lui ?

Dunoyer de Segonzac, pot spune, cred, că aveţi o profundă veneraţie faţă de Cézanne. Ultimele scrisori pe care i le-a scris lui Emile Bernard — citez propriile dv. cuvinte — vă sînt aproape ca Sfînta Scriptură. Ce trebuie să gîndim despre lecţia care se desprinde din operele şi scrierile lui Paul Cézanne ?

Dunoyer de Segonzac — L-am admirat întotdeauna profund pe Cézanne şi am înţeles lecţia care se desprinde din opera şi scrierile sale. Am ţinut seama mereu de această frază pe care o scria cu cîteva luni înainte de moarte : „Un pictor trebuie să se teamă de spiritul literator ce-l îndepărtează adeseori de adevăratul său drum, care este studiul concret al naturii, pentru a-şi pierde prea mult timp în speculaţii intangibile". Dacă am ales această frază de Cézanne, la începutul convorbirii noastre, este pentru că ea-mi rezumă perfect gîndirea, de vreme ce opera mea, de 40 de ani încoace, se bazează pe studiul aprofundat al naturii şi al vieţii.

G. C. — Trebuie să înţeleg că anul 1910 este o dată deosebit de importantă în evoluţia picturii dv. ? Şi în cea a picturii contemporane ?

D. de S. — Anii din jurul lui 1910 rămîn o epocă foarte importantă în evoluţia artei secolului al XX-lea şi în formarea artei contemporane, numită „modernă". Aceşti ani marchează sfîrşitul şcolii impresioniste. Ea este

transformată în momentul acela de către neoimpresioniști (Seurat, Signac, Cross), pictori divizioniști, care îmbină analiza culorii cu arhitectura tabloului.

Tot către 1910 — foviștii, ultime ecouri ale artei lui Van Gogh — încep să se domolească și o iau fiecare în direcții diferite. Singur Rousseau-Vameșul, primitiv autentic, indiferent la diversele școli și formule de moment, urmaș involuntar al lui Jean Fouquet, și-a continuat nepăsător opera sa izolată, fără nici o influență străină.

G. C. — Deci, în 1910, s-a produs dacă nu o ruptură, cel puțin un reviriment foarte important. Trebuie să ne gîndim că o persoană a influențat mai mult decît altele pictura din vremea sa ?

D. de S. — În primul rînd, Cézanne. Acesta moare în 1906, și el, prin opera sa și prin scrierile din ultimii ani, apărute în *Mercure de France* în 1907, va constitui punctul de plecare al noilor tendințe, în reacție directă împotriva impresionismului, atît din punct de vedere al formei cît și al culorii. „Să tratezi natura prin cilindru, sferă și con, toate văzute în perspectivă" — a scris Cézanne în 1904. Această frază și picturile de la sfîrșitul vieții sale au stat la originea unei școli geometrice, care ocupă un loc de primă importanță în arta contemporană.

Din 1908, s-au putut vedea, într-o mică galerie de pe strada Vignon, operele tinerilor artiști ajunși celebri astăzi, atît prin limbajul lor geometric, cît și prin raporturile lor de culori. Ei erau reflexul ultimelor tablouri ale lui Cézanne și expresia picturală a frazei sale despre utilizarea cilindrului, sferei și conului pentru a înfățișa natura. Dar, foarte repede, acești tineri artiști s-au îndepărtat de mijloacele de expresie despre care vorbea Sihastrul de la Aix și au ajuns la o artă din care elementul

natural și elementul uman au dispărut aproape complet ; „Școala cubistă", se născuse. Ea va găsi în Guillaume Apollinaire un apostol, un profet și un propagandist. Adepții săi se vor înmulți foarte repede și noua școală va cuceri Europa și America.

G. C. — Ați spus că un anumit număr de artiști s-au îndepărtat de mijloacele de expresie despre care vorbea Cézanne. Elementul „natură" a fost într-adevăr pe deplin exclus din arta acestor pictori ?

D. de S. — În orice caz, în mod practic, el nu mai conta. „Nu se pictează după natură în epoca ascensoarelor și avioanelor" mi-a spus într-o zi unul din șefii acestei noi școli. Am obiectat cu timiditate că Delacroix și Corot, în estetica lor, au ignorat locomotivele, care constituiseră o mare noutate pentru epoca lor. Această artă abstractă, născută din opera lui Cézanne, i-a devenit antipodul, căci maestrul de la Aix a repetat o viață întreagă : „Pictorul este dator să se consacre în întregime studiului după natură". Aceasta constituie baza artei și geniului său. Ar fi profund afectat de interpretarea dată operei și doctrinei sale de către așazișii săi continuatori.

G. C. — Sînteți apărătorul ortodoxismului cézannian. Nu credeți în același timp că ați fost, în mod trecător, sensibil la influența cubismului ?

D. de S. — N-am văzut niciodată în formele geometrice decît un „mijloc" și nu un „scop" : un mijloc pentru stabilirea arhitecturii tabloului și pentru căutarea echilibrului volumelor. Egiptenii și caldeenii au făcut acest lucru cu 4.000 de ani în urmă.

G. C. — Arta abstractă, chiar dacă decurge dintr-o interpretare greșită a cuvîntului lui Cézanne, nu a permis mai puțin unui număr

de pictori să-şi exprime, în absenţa obiectului, în absenţa figurii umane, toate emoţiile lor. Mă gîndesc la Kandinsky, la Braque.

D. de S. — N-am intenţionat niciodată să neg marele talent al acestor artişti, dar sensul uman şi sentimentul naturii sînt elemente primordiale care lipsesc operei lor.
Întotdeauna am avut oarecum sentimentul că pictura abstractă este faţă de pictura marilor maeştri ceea ce sînt „manevrele de trupe", care se desfăşoară pe hărţi geografice, în raport cu adevărata artă militară. Şi una şi cealaltă sînt artificiale şi pur teoretice.

G. C. — Dealtfel, trebuie să remarcăm că reacţia împotriva impresionismului nu s-a limitat la cubism.

D. de S. — Într-adevăr, reacţia împotriva impresionismului nu s-a limitat la „aşa-zisa" şcoală cubistă. Sînt numeroşi artiştii independenţi care l-au urmat pe marele Sihastru de la Aix în concepţie şi nu în formă, considerînd ca şi el : „Că nu sîntem nici prea scrupuloşi, nici prea sinceri, nici prea supuşi naturii". Pentru a nu cita decît pe unul singur, mă gîndesc la Pierre Bonnard, care este mult mai aproape de spiritul lui Cézanne decît cutare sau cutare artist de formulă geometrică.

G. C. — S-a zis că, după apariţia fotografiei, trebuia să se născocească „altceva". Vi se pare că, în epoca noastră, este corect să se spună că întreaga reprezentare după natură este fotografică ?

D. de S. — Da, atunci cînd artiştii sînt lipsiţi de talent. Evident, Gabriel Ferrier sau Baschet pot fi luaţi drept fotografi ; dar Renoir, contemporanul lor, care s-a inspirat întotdeauna direct după natură, şi Degas, în aceeaşi măsură contemporanul lor, şi Cézanne, şi Corot, şi Rousseau - Vameşul, nu sînt cu nimic artişti fotografi. Din preistorie pînă-n zilele noastre cei mai mari artişti şi-au găsit sursa de inspi-

rație în natură și numai Dumnezeu știe cît de diferită este inspirația lor !

G. C. — Cred că, asemeni lui Cézanne, lucrați mult timp la unele tablouri.

D. de S. — Din vara anului 1910 — retras singur într-un sătuleț din Ile-de-France, Villiers-Adam — am executat în timpul șederii mele, de mai multe luni, două tablouri : *Beții-vii* și *Satul*, lucrînd aproape zilnic după natură, reluînd în fiecare zi pînzele, în ansamblu, timp de săptămîni. Această necesitate de a lucra în profunzime am păstrat-o toată viața. Ea venea în contradicție formală cu impresionismul, pentru care reacția imediată în fața naturii era un fel de dogmă.

Departe de a mă mulțumi cu prima impresie asupra naturii sau asupra vieții, chiar dacă aceasta părea, oarecum, o reușită, îmi modificam treptat tonurile și valorația, urmînd astfel, fără să mă gîndesc, exemplul bătrînului maestru de la Aix, care a lucrat după natură unele tablouri, timp de mai mulți ani. Am pictat săptămîni, uneori chiar luni la un tablou, silindu-mă, cu riscul de a-l distruge, să merg întotdeauna mai departe.

G. C. — „A merge mereu mai departe". Aș putea folosi cuvîntul aprofundare, „a aprofunda" ?

D. de S. — Aprofundare este una din marile bucurii ale artei de a picta. În general, începerea unei pînze este un lucru încîntător și ușor, dar bucuria devine mai intensă și mai dureroasă atunci cînd, după lungi ore de muncă, ai sentimentul că te apropii de sfîrșit. Eu însumi, în acuarele, în loc să mă mulțumesc cu prima impresie, lucrez mai multe ședințe, cu riscul de a pierde prospețimea tonurilor, pentru obținerea unei robusteți și a unei plasticități sporite. Această investigare în profun-

zime a elementelor stabile şi permanente duce la sinteză şi la unitate. Ea a fost mereu una din preocupările dominante ale muncii mele. Acţionînd împotriva analizei culorilor, cultivată de impresionişti, ea m-a condus către o artă sintetică, aproape monocromă, rezultată în realitate din modulaţiile întreprinse în interiorul aceluiaşi ton. Această omogenitate a operei de artă este ceea ce constituie „ţinuta".

G. C. — Îmi vine mereu în minte o întrebare foarte naivă, desigur. Cînd se poate spune că o pînză este terminată ? Unii artişti lucrează concomitent la un număr variabil de pînze pe care le abandonează, le reiau, le retuşează, le abandonează din nou. Braque părăsise o lucrare timp de trei luni, şase luni. Într-o zi, reluînd lucrul la ea, a spus : „Constat că tabloul s-a făcut singur".

D. de S. — După părerea mea... în fine... în ceea ce mă priveşte, o pînză nu-i niciodată terminată ; ea este o permanentă călătorie către o ţintă niciodată atinsă. Numai la „Artiştii Francezi" văd pînze terminate şi migălite pînă în cele mai mici detalii. În cazul meu... din punct de vedere tehnic, vine cîte o perioadă cînd nu pot să merg mai departe. Eşti obligat atunci să te opreşti. Dealtminteri, întreaga operă a lui Cézanne este o operă neterminată.

G. C. Tocmai această parte „neterminată" a dat naştere la confuzii, la interpretări eronate. Nu i se poate atribui ei, într-o oarecare măsură, naşterea doctrinei cubiste ? Picabia pretinde că pînzele neterminate din perioada de sfîrşit a vieţii lui Cézanne i-au determinat pe unii să tragă concluzii eronate.

D. de S. — Da, cînd începea o pînză, Cézanne se folosea de mijloace geometrice pentru a stabili marile volume ale pînzei. Lumea s-a lăsat cucerită de acest grafism.

G. C. — Aţi vorbit, în diferite rînduri, despre „unitatea şi ţinuta", indispensabile operei de artă. Ce trebuie să înţelegem prin acestea ?

D. de S. — „Ţinuta" este înainte de toate actul de dominare a subiectului, atribuind fiecărui lucru importanţa cuvenită ; ea îi conferă operei unitate şi forţă. Acelaşi lucru se aplică la fel de bine şi-n domeniul arhitecturii sau al sculpturii, ca şi-n cel al picturii ; este, înainte de toate, ceea ce putem numi viziunea de ansamblu.

O sculptură greacă ne cucereşte imediat datorită „ţinutei" sale. Ea se citeşte pe de-a-ntregul şi imediat. Prin aceasta ea domină operele decadente, care pierzînd simţul sintezei, sînt lipsite de coeziune şi nu mai au autoritate. Din ţinută decurge ritmul, armonia şi acea satisfacţie deplină pe care ţi-o dau anumite opere de artă.

De exemplu, *Scribul* de la Louvre, *Coreele* de la Muzeul Acropolei, *Parthenonul*, timpanele romanice, ca cele de la Vézelay sau Autun, *Bethsabeea* lui Rembrandt, *Femeia cu perla* a lui Corot, *La Sainte Victoire* a lui Cézanne.

Aceste opere, atît de diferite şi aparţinînd unor estetici atît de îndepărtate, au un lucru comun, ţinuta lor, omogenitatea, care le conferă măreţie în unitate.

G. C. — La începutul acestei convorbiri, am vorbit foarte pe scurt despre influenţe. Mă gîndeam la influenţa exercitată de Cézanne. În general, vi se pare că artistul trebuie să se teamă de influenţe ?

D. de S. — Nu sînt primejdioase pentru temperamentele adevărate şi pentru artiştii foarte dotaţi. Rămîn ei înşişi, în ciuda influenţelor, dacă sînt sinceri. Sinceritatea este puritatea reacţiei unui artist la lumea exterioară. Interpretarea artistului nu trebuie să fie nici premeditată, nici voită, nici supusă unei directive exterioare. Corot scria : „Trebuie să interpre-

taţi natura cu naivitate şi urmîndu-vă propriul sentiment, detaşîndu-vă complet de ceea ce aţi învăţat de la vechii maeştrii şi de la cei contemporani". Şi adauga : „Mai bine să nu fii nimic decît să fii ecoul unui alt pictor".

În zilele noastre, numărul artiştilor care au reuşit să rămînă o entitate şi al independenţilor adevăraţi este restrîns. Şcolile şi modele se succed : s-a trecut de la stilul vîscos al perioadei 1900 la desenul colţuros al artei cubiste. Acelaşi artist, în cariera sa, ajunge să întrupeze arta neagră, arta greacă, arta nebunilor, pe Ingres, Van Gogh, arta preistorică, pe Toulouse-Lautrec şi arta rupestră a Africii de sud etc...

Această inteligenţă universală, acest geniu al asimilării şi reîntrupării, nu sînt forţe reale. Adevăratele forţe creatoare rămîn integre ; în ciuda lor, ele nu se pot camufla.

G. C. — Artistul e dator deci să se întoarcă mereu la natură. Este o figură de stil sau vreţi să spuneţi că pictorul este dator să caute contactul direct cu natura ? În ceea ce vă priveşte, vă retrageţi pentru a picta ?

D. de S. — Da, mi se întîmplă adesea să plec la începutul lui februarie pentru a picta în Ile-de-France. Cred în cuvintele lui Cézanne : „Trebuie să redevenim clasici cu ajutorul naturii". Pasiunea unui Claude Lorrain pentru peisajul din Campania romană, ataşamentul lui Rembrandt faţă de fiinţele din jurul său, emoţia intensă a lui Cézanne în faţa peisajului provensal, din împrejurimile Aix-ului, le-au îmbogăţit operele cu elemente vii, simţite în profunzime. Aceste opere rămîn emoţionante şi vor rămîne de-a lungul secolelor, căci, aşa cum spunea Corot : „Dacă ai fost într-adevăr mişcat, emoţia ta va fi transmisă şi altora".

G. C. — Corot picta în mijlocul naturii şi cred că ar fi de acord cu cuvîntul pe care l-aţi folosit : profunzime.

D. de S. — Într-adevăr, cele mai frumoase peisaje de Corot au fost pictate „după natură" atît în Italia, cît și în Ile-de-France. Voia înainte de toate să păstreze puritatea emoției și scria : „Mă rog în fiecare zi de Bunul Dumnezeu să mă facă iar copil, adică să mă facă să văd și să redau natura aidoma unui copil, fără prejudecăți".

Dragostea pentru viața la țară și pentru singurătate sînt elemente indispensabile pentru a se naște „starea de grație", sursă creatoare de opere profunde și durabile. Ele îți dau o stare de spirit vecină cu fericirea spirituală, pe care au cunoscut-o Sfîntul Francisc din Assisi, un Corot sau un Rembrandt ; acesta din urmă a spus într-o zi unui tînăr artist nerăbdător să cutreiere lumea : „Rămîi la tine acasă, întreaga viață nu-ți va ajunge să descoperi minunile care te înconjoară" Iată tot secretul artei ; Rembrandt a creat o lume infinită, într-un cerc foarte restrîns ; imensa sa forță creatoare și-a găsit sursa în viața sa interioară, căci mereu se afla într-o „stare de grație".

G. C. — Dar cum reușiți dv. să atingeți această „stare de grație" ?

D. de S. — Reușesc, în orice caz, să mă apropii de ea. În lungile popasuri, pe care le fac în singurătatea mediului campestru, unde, fugind de Paris, îmi place să lucrez într-o vale din Ile-de-France sau, adesea, pe timp de iarnă, în Provența. Numai acolo încerc bucuria de a fi în comuniune cu lumea exterioară și cu natura, pictînd, desenînd sau gravînd.

G. C. — Gravînd la țară ?

D. de S. — Da. Gravez întotdeauna direct după natură și am gravat toate *Georgicele*, asta înseamnă 300 de planșe, lucrate direct, în ținutul provensal sau în Ile-de-France. Cu execuția *Crucilor de lemn*, pentru care am folosit desene din timpul războiului, am gravat

întotdeauna, direct, după natură, şi am abandonat complet atelierul pentru această activitate.

G. C. — Fără a face o istorie a picturii, am discutat îndeosebi despre trecut. Credeţi că viaţa actuală, ritmul accelerat, randamentul, eficacitatea, credeţi că modul de viaţă actual este dăunător creaţiei artistice ?

D. de S. — Sper că vor exista întotdeauna mari artişti, fără care lumea va deveni foarte plictisitoare, dar cred că epoca noastră e sortită mai mult acţiunii decît visării. Acţiunea intensă şi exclusivă distruge viaţa interioară, care, împreună cu starea de graţie, este sursa întregii creaţii artistice.

G. C. — Credeţi că în epoca noastră artistul ocupă un loc special în societate ?

D. de S. — Artiştii sînt puţin vrăjitori, dar şi paraziţi. Dar cum lumea are nevoie să evadeze din viaţa trudnică şi pur materială, din toate timpurile, în toate ţările, indiferent de regimul lor politic, se acordă un loc important domeniului artei. Chiar şi în perioade atît de haotice, cum este epoca noastră.

G. C. — Trăim într-o mare epocă a picturii ?

D. de S. — Sîntem prea aproape ca să putem judeca. Trăim o epocă artistică foarte contrastantă, foarte violentă, brutală adeseori, dar este vie, cu o diversitate de şcoli şi tendinţe nemaiîntîlnită.

G. C. — Consideraţi că arta tinde să devină colectivă ?

D. de S. — Nu cred. În mod artificial, s-a încercat crearea unei arte colective ; epoca nu se pretează : nu există comuniune spirituală. Acesteia îi datorăm arta catedralelor, construite în perioada de fierbinte devoţiune. Azi, acţiu-

nile colective nu au ca mobiluri decît interese materiale.

G. C. — Ce trebuie să înțelegem prin „artă modernă" ?

D. de S. — Propriu-zis, nu consider deloc că există o „artă modernă". Există arta contemporanilor noștri. După părerea mea, un desen de Pisanello, vechi de 500 de ani, este mai al epocii noastre și mai viu și mai modern decît multe din desenele celor mai moderni contemporani. În grotele de la Lascaux, vechi de 20.000 de ani, se găsesc forme mai actuale și mai aproape de spiritul nostru decît la cei mai revoluționari dintre reformatorii noștri.

G. C. — Vă întrebam adineaori dacă trăim o mare epocă a picturii. După spusele unora, trebuie să gîndim contrariul. Trăim, după opinia lor, o epocă de decadență...

D. de S. — Există o atît de mare diversitate la contemporanii noștri, încît operele cele mai pure ajung alături de opere de decadență. În perioadele de mare creație artistică, ești impresionat de caracterul de o mare puritate din concepția și expresia operelor de artă. Această puritate și această măreție, în ceea ce privește sinteza, se pierd în epoca bizantinismului estetic, cînd începe domnia subtilității, a deformărilor sistematice, în fine, a tuturor formelor de manierism. Voltaire scria : „Decadența este produsul suprasaturației de frumos și al gustului pentru bizar". Acest gust pentru bizar îl întîlnim astăzi în caracterul sistematic al spiritului de deformare. Asistăm la înflorirea unui manierism al urîtului și al diformului, așa cum în secolul al XVIII-lea sau în 1830 am văzut înflorind un manierism al frumosului. E de la sine înțeles că toți artiștii deformează. Însuși Ingres nu a scăpat de asta. Dar, această deformare nu trebuie să fie sistematică, ea trebuie să rămînă de domeniul inconștientului. La fel,

în perioadele de decadență, vedem degenerînd pictura, care capătă o formă decorativă. Îi este substituită imageria, trompe-l'oeil-ul, afișul, grafismul, șablonul etc. Astăzi, aceste forme de artă sînt multiple. Ultima descoperire senzațională constă în hîrtia decupată. Se pictează cu o pereche de foarfeci. Eu cred că arta e mult mai simplă decît toate subtilitățile. Cele mai frumoase opere de artă sînt ca și celelalte, cel puțin în aparență. Nu caută să uluiască. Numai cu timpul și trăind aproape de ele descoperi adevăratele lor calități. În ceea ce mă privește, cred că simpatia pe care au vrut să și-o mărturisească unii față de opera mea se datorează faptului că am uitat să mă grimez. Am vrut doar să rămîn pe deplin sincer în fața miraculosului spectacol al naturii și al vieții.

DE VORBĂ CU ÉDOUARD PIGNON

Georges Charbonnier — Nu este uşor să defineşti realismul, nici măcar să vorbeşti despre el. S-a spus, în faţa acestui microfon, că există un realism de epocă, ceea ce duce la concluzia : „realismul nu este şi nu poate fi absolut. Realismul e o noţiune relativă". Tot ceea ce putem afirma despre realism este că el se defineşte în raport cu spectatorul. El este subiectiv. În ce fel ? De care spectator este vorba ? Prezentînd unui atare spectator pînze, de exemplu, de Bazaine, de Singier sau de André Masson, el le va considera nonfigurative. Alt spectator va spune că, dimpotrivă, el le descifrează, că vede în ele un realism, nu în sensul curent al cuvîntului, dar destule elemente evocatoare pentru a se referi la o anumită doză de realism, doză suficientă pentru a identifica lumea exterioară.

În acest caz, folosirea cuvîntului de realism îşi găseşte justificarea, chiar dacă, aşa cum au propus unii, e vorba despre realismul sintetic. Toate astea te fac să te gîndeşti că realismul este în funcţie de capacitatea de a citi a spectatorului. Or, s-a mai spus în faţa acestui microfon, că înveţi să citeşti pînzele nonfigurative ; că în general, citeşti din ce în ce mai uşor asemenea pînze şi că, în curînd, poate, toată lumea va citi fără dificultate pictura

nonfigurativă. Trebuie să subliniem aici că termenul „a citi" poate fi înțeles în două moduri diferite. A citi o pînză, asta poate însemna : a discerne cu claritate compoziția, arhitectura, ordinea. Asta, în mod abstract și fără referiri la lumea exterioară. A citi o pînză mai poate însemna — pentru spectator — și a discerne elemente identificabile, a regăsi în ele concordanțe cu realitatea. Se pare că aceasta este panta pe care aluneci de obicei în citirea unei pînze și că, în majoritatea cazurilor, a citi o pînză nonfigurativă înseamnă — poate contrar intenției pictorului și probabil fără să vrem — a o raporta la reprezentarea realității. Astfel încît, cu timpul, operele lunecă sau vor luneca spre realism. Ceea ce determină în primul rînd reabilitarea cuvîntului de realism, folosit aproape întotdeauna în mod peiorativ, în epoca noastră. De fapt, o operă realistă este o operă ce ocupă un loc în real, în realitate. Dar am mai afirmat că artistul amplifică de fapt realitatea, ceea ce duce cu gîndul că o operă demnă de acest nume nu poate ignora realismul. Trebuie spus că în epoca noastră, o pînză realistă înseamnă o pînză care ne cîștigă adeziunea, consimțămîntul. Ea este : deci, este realistă. Ea se referă la realul dat sau la realul adăugat de artist la cel existent. Oricum, ea ocupă un loc în realitate. Acceptînd pînza, acceptăm această inserție definitivă în realitatea noastră.

*

Una din principalele concluzii la tot ce s-a spus în fața acestui microfon pare a fi aceea că artistul este cel care modifică profund lumea și că însăși această idee a modificării lumii determină nașterea unei dispute, față de care există însă tot atîtea motive pentru a o considera lipsită de sens. De data aceasta, în însuși miezul picturii. În dorința de nonfigurativ, spun unii pictori, trebuie văzut un refuz de a modifica lumea. De data aceasta nu mai e vorba

de cei care citesc pictura și disputa nu mai e o dispută de spectatori, ci o controversă care ține de domeniul pictorului. Problema s-a mutat. Ea privește lumea pictorului, văzută de el, și nicidecum lumea pictorului văzută de spectator. Simon Hantai a spus că atitudinea este mult mai importantă decît opera. Pentru Edouard Pignon, al cărui monolog îl veți asculta astă-seară, opera relevă o atitudine. Ce trebuie să reții de la una și de la alta ? Trebuie să le îmbini sau să le separi ? Cum acționează una asupra celeilalte ?

*

A modifica lumea înseamnă, pentru om, a o supune voinței sale, înseamnă a-i da un sens exclusiv uman. Rezultă de aici că arta trebuie să aibă un sens de care nu o poți separa. Să luăm de exemplu o operă ilustră a lui Picasso : *Guernica.*

Edouard Pignon, *Guernica* poate fi privită independent de conținutul ei, de semnificația ei politică, în sensul larg al cuvîntului, de caracterul ei pamfletar, de condamnarea ororilor războiului, ba mai mult încă, a ororilor războiului civil nedrept, pentru a nu vedea în operă decît frumusețea plastică, organizarea și ordinea sa ?

Edouard Pignon — Nu, nu și nu. Nu putem separa opera de subiectul ei. Dacă privesc profilul unei femei de Uccello, profilul acesta este în același timp și femeie și arabesc. A considera arabescul ca atare, înseamnă a comite un abuz de încredere, cu atît mai mult cu cît a face aceasta riguros este imposibil.

G. C. — Dacă privești *Guernica* trebuie așadar să accepți, odată cu pînza, tot ceea ce ea reprezintă ?

E. P. — Da, altfel nu trebuie s-o accepți deloc. *Guernica* există în funcție de drama pe care Picasso a trăit-o. El este spaniol, ea e răz-

boiul din Spania. El este om și sublim : sînt *Dezastrele Războiului*. Cum să separi, așa cum se spune, conținutul tabloului *Guernica* de forma lui... ? Există o dialectică între formă și conținut, cînd opera se naște, dar care le impune în cele din urmă să se manifeste inseparabil. De ce să iei pînza drept un pretext de a armoniza culori, plecînd de la orice ? Resping, fiind puerile, toate definițiile sau afirmațiile criticilor care-și închipuie contrariul.

G. C. — N-aș spune totuși că sînteți „contra" abstractizării...

E. P. —Nu sînt nici pentru, nici contra.

G. C. — Am impresia totuși că nu credeți în existența unui proces de abstractizare în pictură.

E. P. — Cum n-aș crede ? Sînt totuși obligat să constat unele prezențe. Abstractizarea la un Hartung există. Există de asemenea abstractizarea la Mondrian. Eu nu neg nimic. Încerc doar să mă definesc. Îmi cereți să-mi precizez o poziție în tot acest context ? Dar ar trebui în prealabil definită abstractizarea. Tocmai ceea ce este imposibil, într-o asemenea confuzie.

G. C. — Și e tocmai ceea ce v-aș cere ; în ce condiții credeți că o operă poate fi, la ora actuală, o operă abstractă ?

E. P. — Fapt este că arta abstractă a luat un sens, iar demersul abstract un altul. Căci abstractizarea este un demers al spiritului și nu o luare de atitudine. Nu există abstractizare la Cézanne ? La Matisse ?... Matisse pleacă de la aspectul individual al lucrurilor, apoi el încearcă să extragă legi generale : este un demers abstract. Poți să-i urmărești gîndirea, te pot exalta soluțiile pe care le propune. Dar o luare de atitudine radicală, de la început, este expusă marelui pericol de a rămîne o simplă afirmație.

Nu mă interesează. Ceea ce e azi interesant pentru mine e de a ști ceea ce vreau eu și nu ceea ce vrea cutare sau cutare. Nu vreau deloc să știu ce gîndește un abstract despre pictura sa, ci vreau să știu ce gîndesc eu despre a mea, nu-i așa ?... Și despre pictură în general.

Pentru mine orice pînză are un sens. Să mă explic. Iau un exemplu : cel al lui Van Gogh. Imaginați-vă o casă în depărtare, cu acoperișul roșu. Pentru a o picta, Leonardo da Vinci ar fi folosit un roșu în degradeuri, față de roșul folosit în prim plan. Vine Van Gogh. El pune un roșu pur, îl armonizează cu o altă culoare, pe alt plan. Printr-un gest face ca viziunea lui Leonardo să pară caducă. Van Gogh înlătură spațiul geometric ; îl înlocuiește printr-un spațiu colorat. Deci, impune o nouă viziune asupra lucrurilor. Dar, făcînd aceasta, Van Gogh nu a vrut să exprime un lucru din afara lumii ; a vrut să exprime însăși lumea. Și nu numai un aspect vizual și superficial al lucrurilor, ci acea concepție despre lume care-i era proprie. Acest sentiment, această concepție, această viziune, întrupate în culori și linii, sînt Van Gogh. El a spart zidul arsenalului de mijloace tehnice, dar nu poți privi cîtuși de puțin o pînză de Van Gogh în lumina definiției lui Maurice Denis. O pînză de Van Gogh nu este doar asamblarea formelor și culorilor într-o anumită ordine. A reduce o pînză de Van Gogh la această definiție ar însemna s-o distrugi și să trădezi mesajul pe care el a vrut să-l transmită. Căci Van Gogh nu se distra „transpunînd" realitatea. Dimpotrivă, el îi smulgea adevărul ei cel mai profund. Picasso nu „transpune". Nu „deformăm" din plăcerea sau din datoria de „a deforma". Picasso „deformează" sau „nu deformează", ori „dă formă" etc... pentru a exprima un adevăr ce-l poartă în el. Tot tabloul său este făcut pentru acest adevăr, pentru a-l „transpune". A transpune este acțiunea unui academism, care deformează în mod arbitrar contururile și ani-

hilează gîndirea, îmbrăcînd-o după modă. La Picasso violența violentează tabloul ; în numele realității și nu din plăcerea de a supune distorsiunii capul unui personaj, doar de dragul distorsiunii. Cum să separe el forma de conținut ? Nu găsiți că e o glumă ? Cum s-ar putea scoate forma arborelui din conținutul său ? Nu-i o pată de scos. Și chiar dacă este o pată... nu e o simplă pată. Încerc să captez și să pun în tablou arborele, vîntul, gîndurile mele, cerul meu, pe mine însumi... S-a făcut din observații, schimburi, reflecții, care i-au determinat construcția, nu s-a făcut doar din dorința de a exprima o linie, o culoare, un ritm : dar s-a făcut și din asta. Dacă pun un negru, dacă pun un albastru, este pentru ca ele să spună și mai mult „arbore".

Despre forme, despre explozii de senzații, despre armonie sau despre opusul ei, despre toate acestea, nu vreau să vorbesc : nu știu ce înseamnă „în sine". Dar spun cu plăcere pămînt și cer, ceea ce nu simplifică lucrurile. Pămîntul și cerul, de exemplu, sînt două lucruri, care nu pot fi separate. Dacă pun o pată de culoare, sau o linie curbă, ori o linie dreaptă într-un tablou, dacă această pată sau această linie fac aluzie la un copac, la un nor, la o casă, se complică totul. Trăim într-o lume mult mai necunoscută decît cea a armoniei sau a furiei, numită strict interioară. Trăim într-o lume de aluzii, poetică sau dramatică, ce importanță are... Atunci trebuie să insiști asupra fiecărui element, trebuie să organizezi, să exprimi complexul de senzații umane și infinite. Acesta este realismul. Dar nu trebuie ca tărîmul realismului să fie prea aproape, prea prezent ca să te plimbi pe el mai mult cu picioarele decît cu spiritul. Nu se poate spune că ești într-un peisaj cînd pămîntul e mult mai important decît cerul. Dacă privesc masa, masa are aceeași valoare ca și figura cuiva. În funcție de interesul pe care-l atribui lucrurilor, ele capătă mai multă sau mai puțină importanță, unul în

raport cu celălalt. Naturalismul nu caută raportul între lucruri : el nu caută decît o ilustrare a lumii. Abstracţionismul încearcă să creeze raporturi abstracte : ele nu există niciodată. Ceea ce mă atrage de exemplu la măslini este că sînt făcuţi din curbe răsucite, răscolite de mistral, aşa cum sînt lîngă Toulon, vegetali şi umani. Îţi oferă o infinitate de curbe, dar care formează un joc de goluri şi plinuri. Este acolo un joc constant care îmbină cerul şi pămîntul, un joc extrem de seducător pentru mine şi care-mi oferă un fel de totalitate a lucrurilor, mai mult decît o însumare de aspecte. Cînd văd creanga, o văd odată cu cerul, nu-i aşa ? Şi nu pe fiecare separat. Este, dealtfel, lecţia lui Cézanne. Nu, lumea nu mă plictiseşte, nu mă îndepărtează de formele ei palpabile. Sînt inclus în ea. Pentru mine, obiectele nu sînt niciodată pretexte. De altminteri, cea mai mare parte a erorilor şi a afirmaţiilor gratuite din acest domeniu se datorează criticii. Critica este cea care vorbeşte de „transformare" sau de „suprimare" ori de „transpunere". Nu există nimic din acestea, există o insistenţă asupra elementelor : e cu totul altceva. Stărui asupra obiectelor pentru a le face să spună ceva şi nu dintr-o dorinţă de modernism. Aş înclina să gîndesc că insistenţa asupra ta însuţi este de aceeaşi natură, despărţind inseparabilul de ceea ce îl influenţează din afară. Nu „suprimi" lumea invizibilă. Îi smulgi arabescuri sau pete, lăsîndu-le cîmp de acţiune, aşa-zis liber. Dar ele vor asculta în curînd de legi ale obişnuinţei, la fel de riguroase ca şi cea a nasului pe obraz...

G.C. — Cum îi situaţi acum pe abstracţi, ţinînd seama de toate acestea ?

E.P. — Refuz să-i situez pe abstracţi. Să se situeze ei singuri. Eu mă situez : nu sînt un pictor abstract. A pune o pată de culoare sau o linie ori un ansamblu de asemenea lucruri,

nu-mi e suficient. Îmi pun alte probleme. Dealtfel, arta este o perpetuă descoperire și, între noi fie vorba, această eternă obișnuință de a îmbrăca pictura în uniformă este lipsită de valoare. Dealtfel, s-a vorbit despre abstracție în legătură cu opera mea. Nu sînt un pictor abstract, eu sînt pictor. Pictura este pentru mine un limbaj, un mijloc de a cunoaște lumea și de a mă cunoaște. Din acest punct de vedere sînt, deci, un pictor realist. Dar nu există nici o regulă *apriori*, nici în mine, nici în pictura mea.

DE VORBĂ CU FERNAND LÉGER

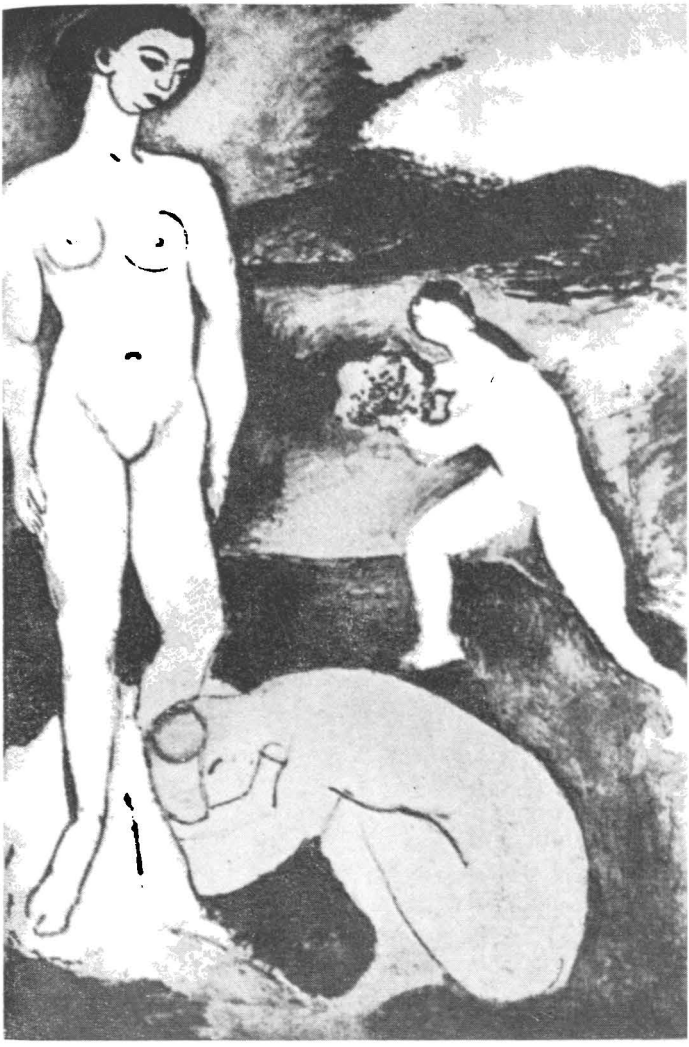
Georges Charbonnier — Fernand Léger, un critic a scris chiar că puțini pictori au exercitat o influență atît de profundă ca a dv. în afara propriului lor domeniu : pictura. Că transformarea artelor dedicate străzii vi se datorează. Că afișul a descoperit, grație dv., resursele marilor aplat-uri geometrice. Că i-ați făcut pe decoratorii de vitrine să descopere forța de sugestie a obiectelor izolate. Că tipografia vă datorează o profundă reînnoire și, prin urmare, și arta reclamei. Că ați pus în lumină puterea de acțiune a unei litere, dispoziția caracterelor, a paragrafelor și a spațiilor albe.

Influența dv. s-a exercitat și-n alte domenii : decorul, machetele pe care le-ați pregătit pentru Baletele Suedeze, în fine, cinematograful...

Unii au reproșat cubismului imobilitatea, întrucît mișcarea este legea vieții. Ați sugerat mișcarea în multe din pînzele dv., prin mijloace specific picturale, dar i-ați acordat mai ales un loc important în film și, cinematografia — mă gîndesc la filmul dv., *Baletul mecanic* — vă datorează mult.

Opera din Paris a montat recent o lucrare a lui Darius Milhaud pentru care ați făcut decorurile. Este vorba de opera intitulată *Bolivar*.

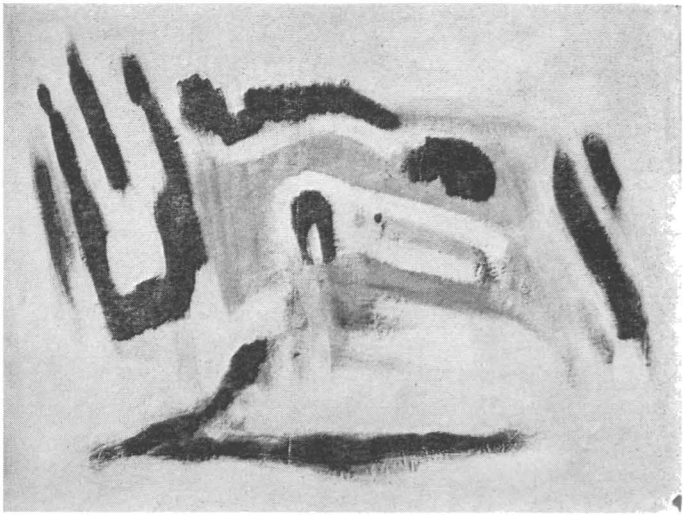
Fernand Léger — Da. Am făcut decorurile și costumele. Costumele sînt extraordinare, chipi-

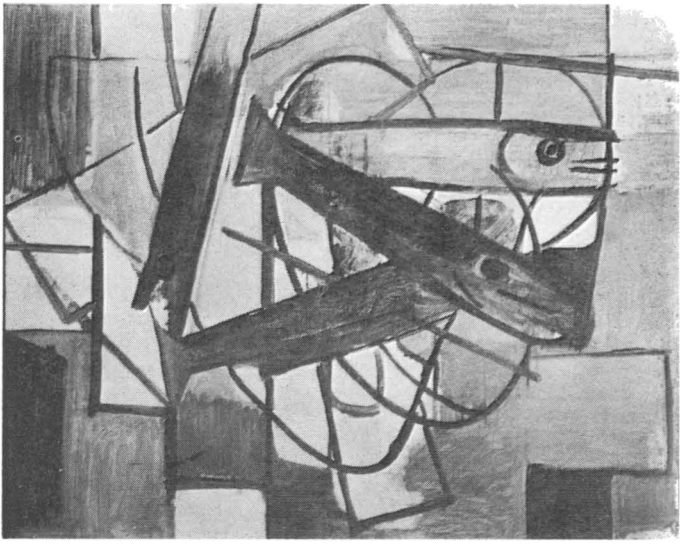


HENRI MATISSE
Lux, calm și voluptate,
varianta I, 1907

MARC CHAGALL
Peşti la Saint-Jean,
1949

MARC CHAGALL
Sania zburătoare,
1945

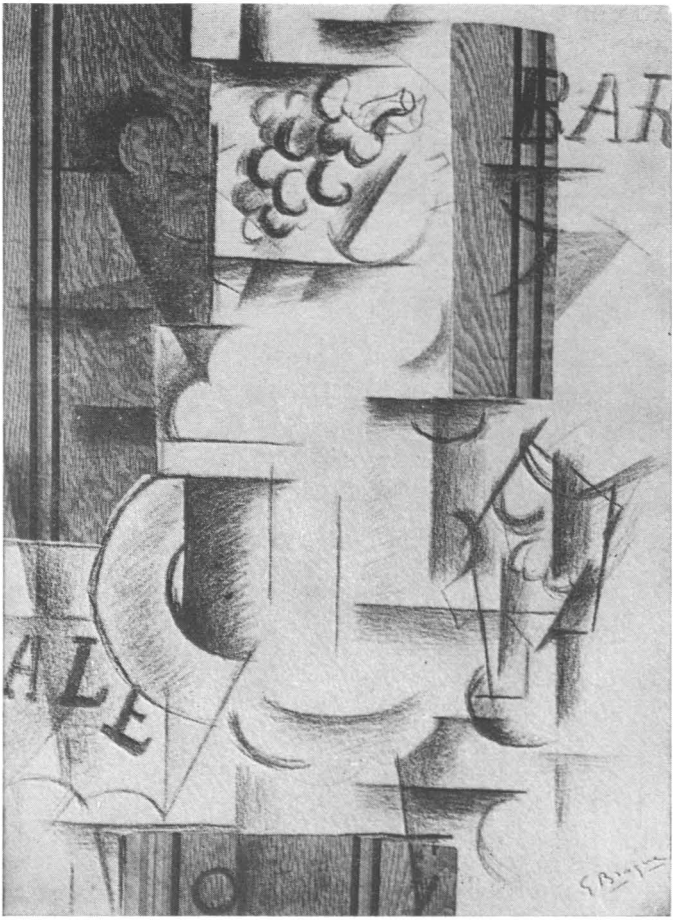




TAL COAT
Peşti,
1946

TAL COAT
Pictură,
1955

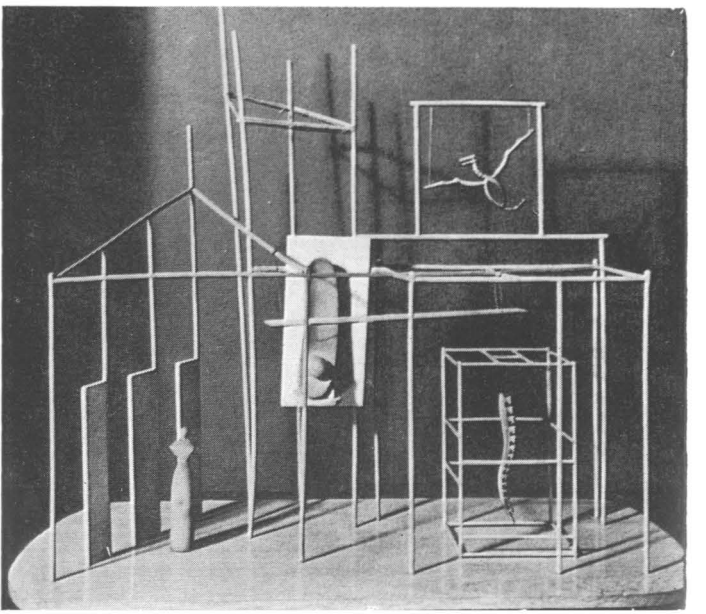
FERNAND LÉGER
Orașul,
1919



GEORGES BRAQUE
Compotiera,
1912

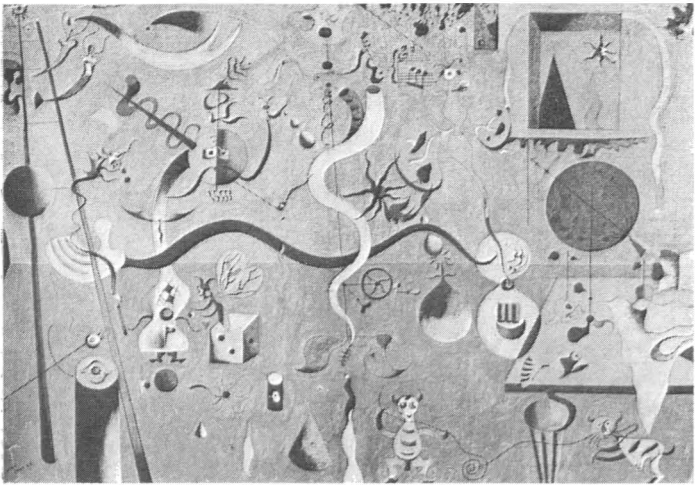
GEORGES BRAQUE
L'Estaque,
1908

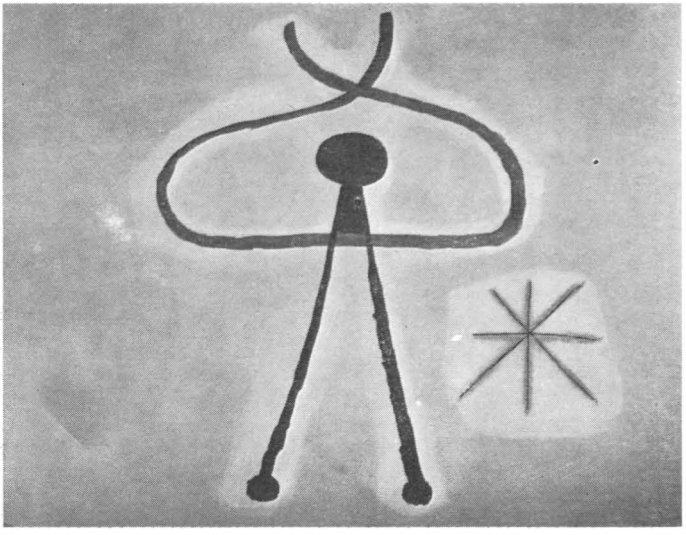
MAX ERNST
Euclide,
1945



HANS HARTUNG
T. 1955-16

ALBERTO GIACOMETTI
Palatul la ora 4 dimineața,
1932—1933

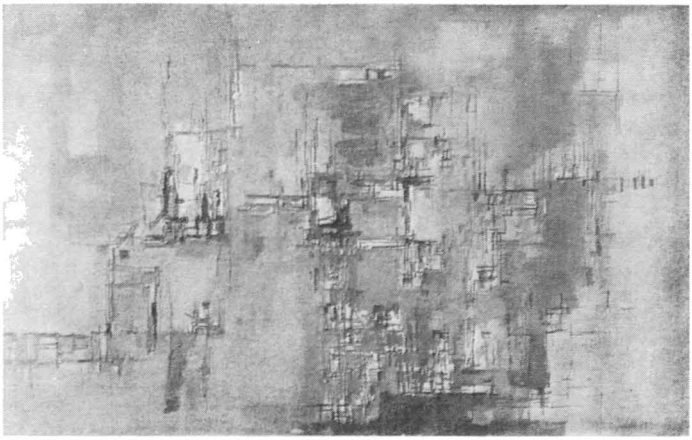


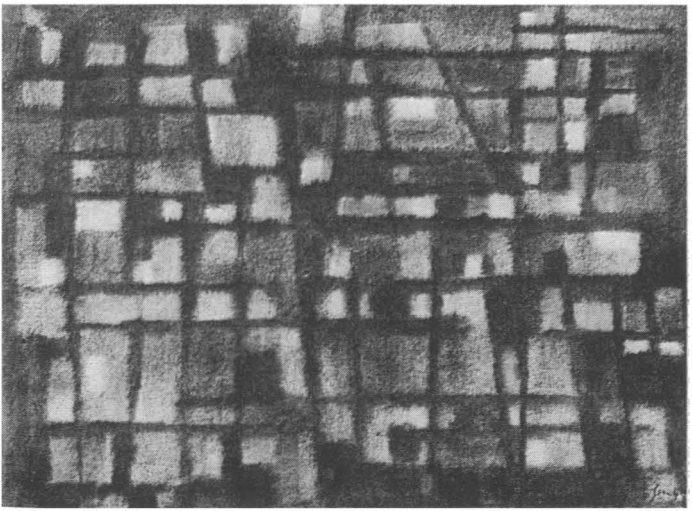


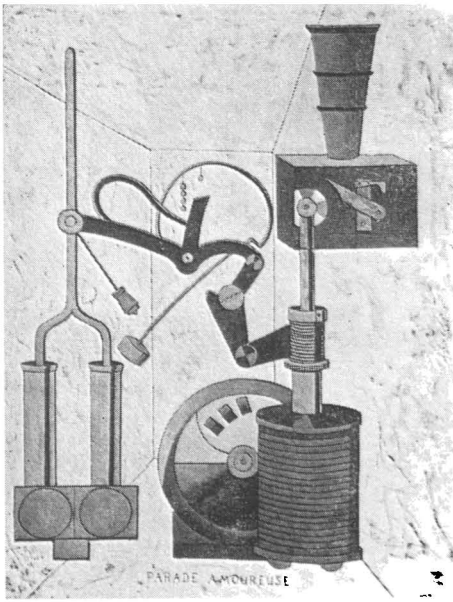
JOAN MIRÓ
Carnavalul arlechinilor,
1924—1925
JOAN MIRÓ
Femeia-stea,
1942

VIEIRA DA SILVA
Suburbie,
1955

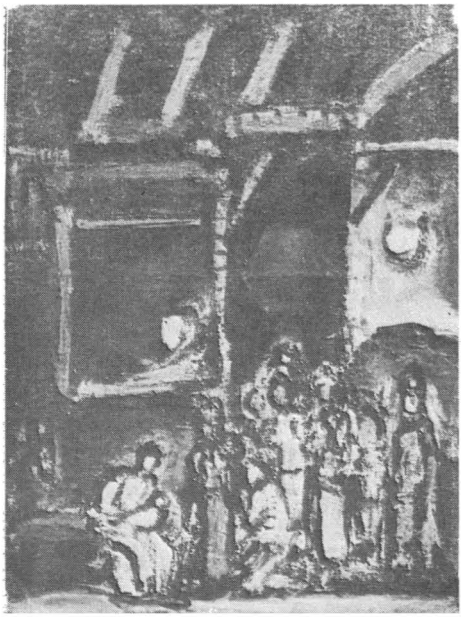
GUSTAVE SINGIER
Noaptea în oraș,
1950







FRANCIS PICABIA
Paradă amoroasă,
1917



GEORGES ROUAULT
Nașterea,
1940—1948

urile foarte pitoreşti... Am împărţit cele 12 decoruri în două categorii cu aspecte diferite. Pe de o parte, latura pitorească, sudamericană, cu peisaje destul de domoale, cu detalii de epocă. Apoi, partea dramatică, de pildă, în scena cutremurului sau în aceea a traversării Anzilor. Un alt exemplu de decor : o piaţă, o orchestră, oameni care dansează într-un mic oraş eliberat de Bolivar. Dar generalul inamic recucereşte oraşul, ajunge în piaţă, intră în plin bal şi spune dansatorilor : „Continuaţi dansul ! Dansaţi ! Dansaţi !" Din timp în timp face semn unei perechi. Bărbatul şi femeia se apropie. Sînt traşi deoparte şi împuşcaţi. Toţi oamenii care dansează ştiu că în cîteva minute vor fi împuşcaţi. Efectul fiind dramatic, am făcut un decor melodramatic.

Pentru traversarea Anzilor am imaginat trei mari decoruri mobile care se întrepătrund şi prin care trec 150 de persoane.

G.C. — Pregătirea decorurilor ridică, pentru un pictor, probleme diferite de cele pe care le are în faţa şevaletului sau atunci cînd se pregăteşte să realizeze o pictură murală ?

F.L. — Firește... E vorba de trei domenii distincte şi, din nefericire, mulţi pictori nu fac îndeajuns distincţia între aceste trei planuri diverse. Personal, mă străduiesc să nu le amestec niciodată. O pictură de şevalet este un lucru profund personal şi individual. Este un obiect de artă de o valoare intrinsecă.

Arta murală ţine de arhitectură şi-l obligă pe pictor să întreprindă o lucrare în colaborare cu arhitectul.

Pe scenă eşti şi mai legat de colectiv. Trebuie să ţii seama de actori, de sală, de muzică. Opera teatrală este o operă colectivă. Or, cu cît intri mai mult în colectiv, cu atît libertatea de mişcare este mai dificilă. La început eşti însufleţit de un anumit lirism. Dar dacă îl
 foloseşti la costume, trebuie de fiecare dată să

reduci cu 30% din idee pentru că este de primă importanță ca actorul să se poată mișca ușor în costumul său... așa că, revii mereu la corpul omului, ceea ce este foarte bine, dealtfel ! Într-un tablou ești liber. Ai mai puțină libertate în operele colective, mai ales în teatru sau operă. Referindu-ne, de exemplu, la balet : am realizat anul trecut *Pasul de oțel* pe muzică de Prokofiev. Este o muzică foarte puternică. Am folosit din plin elementele metalice. Am făcut un fel de tirbușon imens, de metal. Sub lumina proiectoarelor, am dobîndit un efect magic la care nici nu mă așteptam. Proiectoarele făceau totul : era metalul, erau zonele de culoare care se roteau și metalul se transformase în elemente de culoare mobile... încercasem să obțin un efect dinamic, agitat, opunînd elementul mobil celor două elemente fixe, de o parte și de alta. Se ajunge astfel la mișcarea despre care ați vorbit dv. adineaori, mișcare întreținută de contrastele dintre elementele fixe și elementele dinamice. În pictură se întîmplă același lucru. Dacă vrei să faci o pictură dinamică, ea va fi dinamică cu condiția ca să-i creezi un contrast cu un element static.

Baletul mecanic, filmul pe care l-am realizat în 1924, are o strînsă legătură cu pictura mea din acel moment.

G.C. — Cred că se cuvine să precizăm că ați făcut acest film fiind preocupat de mișcare, în timp ce, concomitent sau aproape concomitent, pictura dv. se orienta către aspectul static.

F.L. — Da, așa este. Oarecum călare pe două epoci. Am făcut întotdeauna lucruri extrem de dinamice și, în perioade de repaos, lucruri statice.

Se întîmplă ca în acest film să opun staticul dinamicului. La început, poate, ești mai izbit de partea statică, dar am introdus elemente extrem de rapide pentru a obține contraste și

pentru a nu obosi oamenii. Pentru a da o notă spectaculară. Am făcut „accelerare" și „încetinire". Amîndouă. Așa am procedat : ținînd mereu cont de pasiunea mea pentru contraste. Dacă vreți o poveste cu contraste, iată una : într-o zi, după ce desenasem o legătură de chei, m-am întrebat care este elementul cel mai opus legăturii de chei și mi-am spus : figura umană. Am ieșit pe stradă și am găsit într-o vitrină portretul Giocondei. Și astfel am lucrat pînza intitulată *Gioconda cu cheile,* care s-a bucurat de o oarecare celebritate. Niciodată n-am găsit un contrast atît de puternic ca între legătura de chei și Gioconda... În fond, contrastele stau la baza operei mele. Impresioniștii au epuizat melodicul. Noi eram obligați să facem altceva. Iar eu am folosit contrastul la maximum.

G.C. — Atunci cînd ați elaborat decorurile pentru *Bolivar* ați cercetat documentele Bibliotecii Naționale. Erau extrem de multe. Elevii dv. nu v-au ajutat în munca de strîngere a materialului documentar ?

F.L. — Da, mai ales pentru costume. Atunci cînd am constatat că acele costume erau atît de pitorești, încît deveneau un element primordial al spectacolului, am zis : „n-are rost să inventăm, mai bine nu se poate face". Mi-am luat cei mai buni elevi și, pur și simplu, am notat pe documente fără a căuta să inventăm cîtuși de puțin.

G.C. — Considerați că elevii dv. au participat astfel la o operă colectivă ?

F.L. — Fără îndoială. Felul în care au tratat notația îi conferă personalitatea lor. Eu am ales costumele. Ei le-au adnotat. Prin aceasta, ei au participat indiscutabil la opera noastră.

G.C. — Cu toate acestea, nu au colaborat așa cum ar fi colaborat elevii din atelierul cutărui

sau cutărui pictor din secolele XVI ori XVII. Activitatea lor este cu totul diferită.

F.L. — Da, pentru că n-au participat la opera propriu-zisă. Școala lui Rubens, de exemplu, este o uzină de tablouri. Pe vremea aceea un elev intra de timpuriu într-un atelier. Învăța să amestece culorile. Învăța meseria de la A la Z. Din clipa în care era stăpîn pe meșteșug, în stilul maestrului său, era pus să execute tablouri. Există nenumărați Rubens de care el nici nu s-a atins. Cea mai mare parte dintre tablourile aflate la Louvre nu sînt făcute de el... Dar așa cum spuneam adineaori, din moment ce o pînză este frumoasă, nu trebuie să te intereseze prea mult semnătura. În definitiv, există admirabile falsuri ! Nu vă pierdeți prea mult timp pentru a ști cine a făcut tabloul. Dacă-i bun, dacă vă place, priviți-l !

G.C. — Este o stare de lucruri de neconceput în prezent.

F.L. — Pentru că acum dispunem de tehnici nenumărate care permit separarea falsului de autentic.

G.C. — Nu m-am exprimat bine... pare greu de conceput ca în zilele noastre un maestru să semneze o lucrare executată de elevii săi.

F.L. — Pentru că individualismul, mai ales în pictura de șevalet — s-a accentuat. Cu Rubens ajungem la genul mural. În pictura murală, folosesc cîteodată elevi. Nu există un respect absolut al individului decît într-o pictură de șevalet. Dar în cea murală folosesc elevi, pentru repartizarea spațiului în carouri, pentru primul strat, pentru indicarea reperelor, mărirea machetei. Natural, ei colaborează într-o oarecare măsură, dar, firește, găselnițele îmi aparțin, nu-i așa ?...

G.C. — Condițiile sociale sînt de asemenea natură încît atelierul din secolul al XX-lea nu mai poate fi ceea ce era în timpul lui Rubens.

F.L. — Dacă arta murală își recîștigă importanța, cum se pare dealtfel, vom reveni la munca în colectiv, la munca de echipă. Tocmai am terminat o biserică la Plateau d'Assy : am făcut mozaicul de fațadă. Sînt în curs de a realiza altul, în Belgia, pentru Monumentul celor morți, pe care belgienii îl ridică pentru soldații americani căzuți pe pămîntul lor. Pentru aceste două comenzi, elevii m-au ajutat în mod activ.

G.C. — Dimensiunile lucrării o cer. Pentru pictura de șevalet...

F.L. — Cît despre aceasta, pînă ce va fi distrusă, va rămîne individuală cu frenezie.

G.C. — Influența dv. s-a manifestat, de asemenea, în domeniul ilustrației și al tipografiei.

F.L. — Da. Punctul de plecare la toate, cel mai important eveniment din perioada începuturilor mele, în 1919, este cartea *La Création du monde* (Facerea lumii), la care am lucrat împreună cu Cendrars. Pe atunci eram foarte legat de Blaise și am colaborat în mod susținut la elaborare. Lucrarea are o parte modernă, care a șocat mult. Cartea asta se descoperă deabia acuma : și ea a fost făcută în 1919 ! Cendrars și cu mine aveam un gust pronunțat pentru ceea ce era modern, pentru viața din jurul nostru. Toate aceste elemente tipografice, contrastele prin caractere groase, după șablon, le-am imaginat împreună. Niciodată nu m-am simțit mai legat de autorul unei cărți, ca atunci cînd am lucrat la *La Création du monde*.

G.C. — Ați introdus în aceea vreme elemente noi în domeniul tipografic. V-ați jucat cu litera, cu diferite forme de litere. Nu mai fusese niciodată scoasă astfel în evidență forma literelor. Și iată-ne ajunși în mod foarte firesc în domeniul afișului.

F.L. — În afiș, marile aplat-uri cred că pro-
 vin de la unele tablouri ale mele. Cubismul,

după cum bine știți, a început prin a respinge această falsă adîncime, care este perspectiva și astfel marile aplat-uri au apărut de la sine. Eu le-am întrebuințat, poate, cu mai multă energie decît alții și, desigur, m-am folosit primul de marile aplat-uri galbene, albastre, roșii, care, dacă vrei, conferă un efect dinamic și, dacă vrei, un efect static... totul depinde pur și simplu de felul în care știi să te servești de ele. Afișul a plecat de la dinamic pentru a ajunge la static, grație acestei tehnici.

G.C. — Ați dat o nouă importanță obiectului care pe un afiș se reduce la semn.

F.L. — Odată eliberat, obiectul își capătă întreaga forță în acest mare plan de culoare. Odată cîștigat acest punct, ajungem în mod firesc la vitrine. Același lucru : revenim la *Baletul mecanic* !

G.C. — În afiș, se cere obiectului să atragă privirea și să sugereze mai mult decît ceea ce este, să semnifice ceva mai mult.

F.L. — Izolat pe un fond mare de culoare, un obiect semnifică mai mult decît 10 la un loc. Ochiul e captivat de obiectul pus pe un dispozitiv de culori. Dacă ***Baletul mecanic*** a avut o influență considerabilă asupra artei vitrinelor, lucrul acesta se datorează faptului că și acolo luam un singur obiect — o pălărie de paie — pe care o animam, o pălărie de paie, singură, pe un fond de culoare sau pe un fond negru. Totdeauna vedeai 50 de pălării și niciodată una singură ! Eu am proiectat o singură pălărie. Persoanele de gust au intuit imediat evenimentul. Au aranjat vitrinele în acest spirit : înainte vitrinele expuneau 50 de perechi de ciorapi. Pe neașteptate au apărut, pe un fond negru sau pe două fonduri de culoare, 4 perechi de ciorapi admirabil prezentate, la distanță, într-o poziție statică. Ordinea rezulta dintr-o dezordine : un nou tip de ordine. Acest nou tip de ordine l-am impus gustului vitrinelor.

G.C. — Iată ce vă revine indiscutabil.

F.L. — Așa cred.

G.C. — Spuneam deci că ați transmis altora gustul obiectului. Încă din 1929 scriați : „Mai cred că un alt eveniment de o importanță capitală se leagă de acest nou gust al obiectelor ; e ceea ce socot că am putea numi apariția unei civilizații nordice". Ce înțelegeți prin aceste cuvinte ?

F.L. — E cam teoretic. În mod inevitabil, poziția mea este cam rigidă. Dar nu trebuie să-ți fie teamă, din cînd în cînd, de poziții ceva mai categorice. Este evident, pentru a ne referi imediat la ceva real, din 1925, la ***Expoziție***, prietenii noștri, arhitecții, au distrus barocul 1900. Îl pun în capul listei pe Le Corbusier și toată generația aceea de tineri arhitecți. În 1925 ei eliberau efectiv peretele de invazia decorativă 1900. Nu era rău deloc. Ne-am găsit atunci în fața peretelui alb. În momentul acela se manifesta efectiv camaraderia dintre arhitecți și pictori. Totuși acel perete alb era de nelocuit. Arhitecții au recunoscut-o (cu toate că sînt oameni completi). Au recunoscut că nu se poate locui între 4 pereți albi. Așa s-a născut ideea pereților colorați. S-a născut policromia : culori, tonuri în tente plate.

În 1925, la Expoziție, am încercat un perete galben, unul albastru și unul roșu... E ceea ce eu numeam : „dreptunghiul elastic". Din clipa în care colorezi pereții distanța vizuală devine relativă pentru persoana care locuiește între ei.

G.C. — Credeți că această descoperire este o descoperire pur nordică ?

F.L. — Dacă ne gîndim la Le Corbusier, la Mallet-Stevens, arhitecții cu care am lucrat pe atunci, constatăm că Le Corbusier este elvețian, celălalt belgian, iar eu normand. Desigur, acest soi de gust baroc nouă ne-a venit din sud,

mai jos de Loire, din Mediterană, incontestabil.

G.C. — Ceea ce ați numit „civilizație nordică" corespunde unei secătuiri a valorilor, cunoscute de noi pînă atunci ?

F.L. — Da, este o valoare de înlocuire. Este vorba de altceva... Întreg complexul decorativ 1900 distrus însemna decadență. Era sfîrșitul. Trebuia să găsim altceva. Arhitecții au descoperit peretele alb. Ne-au cerut nouă o contribuție. Toți pictorii, iar eu în mod special, le-am adus culoarea pentru pereții lor... Asta-i tot...

În același timp vă rog să vă închipuiți, în acest interior, aspectul asimetric. Dacă, în loc de a pune șemineul pe mijlocul peretelui, îl veți așeza ușor la stînga sau la dreapta, dacă veți pune, de o parte o mobilă mare și una mică de cealaltă parte, dacă, pe acest șemineu, în loc să așezați cel mai mare obiect la mijloc, și celelalte două lateral, veți inversa raportul, veți obține o adevărată revoluție de interior. Veți crea un spațiu nou. Veți crea pe deplin un spațiu nou pentru persoana care-l locuiește. Iar în privința policromiei exterioare : același lucru. Este imens ceea ce vom putea face, pe plan social, grație acestei policromii a orașelor. În locul acestor străzi triste și cenușii, să dispunem de elemente colorate ! De ce nu — străzi de o singură culoare ? Altele, de altă culoare ? Este încă o problemă de rezolvat.

Ultima dată la Radio am fost întrebat : „Franța se pregătește să organizeze o mare expoziție internațională. Ce propuneți ?". „Eu, ca element senzațional, văd Parisul policrom, am răspuns. Vom face un Paris complet alb, vom lua toți șomerii din oraș, îi vom pune să răzuiască tot Parisul și cînd Parisul va fi complet alb — dacă nu veți avea bani să pictați străzile, vom proiecta lumini pe străzi, seara, din avioane. Ei bine, cred că străinii care

ne vor vizita, vor fi destul de uimiți ! Nu vreți să uimiți milioane de oameni ?"

G.C. — Ați vorbit despre rolul artei din punct de vedere social. Nu credeți că tot din același punct de vedere ar fi interesant să se înlesnească pătrunderea picturii în locuință ? De fapt, pătrunde în casele puținor oameni.

F.L. — Se va ajunge la aceasta grație reproducerilor, a căror calitate se ameliorează neîncetat. Educația ochiului este totuși educație!

G.C. — Pătrunderea picturii în locuințe ar permite realizarea acestei educații a ochiului. Se vorbește mult despre „divorțul"dintre artist și spectator... și spectatorul are totuși dreptatea lui : nu este obișnuit să vadă.

F.L. — Aproape că intrăm într-un domeniu politic. Este o problemă de timp liber. De ce burghezia înțelege pictura, o cumpără, o iubește, trăiește în ambianța ei ? Pentru că burghezia are timp liber, are timp s-o privească, s-o aleagă.

G.C. — Dacă pictura dv. s-ar putea reproduce perfect și într-un număr mare de exemplare, opera dv. s-ar putea răspîndi din plin. Să presupunem că aceste reproduceri ar fi perfecte. Că fiecărui punct din original îi corespunde un punct identic din reproducere. În aceste condiții, veți mai vedea vreun obstacol ? Ați suferi la gîndul că vă este reprodusă pictura ? Am pus această întrebare mai multor pictori. Mi s-a obiectat că, în reproduceri, nu se mai simte „mîna" artistului.

F.L. — Firește, e de la sine înțeles. Dar nu trebuie să spunem că actuala stare de lucruri va fi eternă. Pictura este un mijloc de educație. Dacă reproducerile sînt de bună calitate vor pătrunde în locuințele modeste, se va putea face educația ochiului. De ce muzica a
105 căpătat o expansiune atît de mare ? Pentru că

există radio. Noi, pictorii, nu avem radioul nostru.

G.C. — Veți putea să vă asigurați acest radio prin reproduceri perfecte. Dar, pe drept sau pe nedrept, cred că actuala stare de spirit a majorității pictorilor nu ne permite să sperăm că vom ajunge prea curînd aici...

F.L. — Eu și în acest domeniu sînt în avans. Afirm că educația ochiului se va face, așa cum educația muzicală se face prin intermediul radioului. Nici radioul nu este ceva perfect! Aș spune, de asemenea, că dacă reproducerea ar fi perfectă, dacă s-ar asemăna cu opera în așa măsură încît de la un metru, de la 50 de centimetri să te poți înșela... atunci cînd se afirmă că „mîna" creatorului se simte în original și în reproducere nu, se emite o idee care nu-i deloc pozitivistă... o idee neserioasă!

Să admitem însă o reproducere imperfectă și să revenim la paralela pe care o stabilisem cu radioul. Radioul popularizează muzica în condiții aproape perfecte. Totuși, fără a avea chiar interpretarea de la Pleyel, grație radioului, milioane de oameni știu astăzi cine este Beethoven sau Wagner. De aici, pînă la audierea operelor într-o sală de concert nu mai e decît un pas. Și asta este. Un pas repede făcut. E un bun cîștigat. Repet că, noi pictorii, nu dispunem de astfel de mijloace de răspîndire. Iată pentru ce ne aflăm într-o asemenea întîrziere.

G.C. — Dacă ați dispune de ele ar fi foarte interesant, din punct de vedere social, deoarece ar deschide bunul-gust celor care sînt tributari prostului gust.

F.L. — Da. Dar e nevoie de timp liber. Să presupunem o revoluție socială care permite muncitorului să lucreze 3 sau 4 ore pe zi... e destul de dotat omul din popor, pentru a se educa foarte repede. Mai repede chiar decît alții! Dar omul acesta nu are vreme. Asta-i tot!

DE VORBĂ CU GEORGES BRAQUE

Georges Charbonnier — Despre personalitatea marilor artişti se vorbeşte ca despre o floare rară. Fericitul proprietar al acestei personalităţi o cultivă, o lasă să se dezvolte în voie, ba chiar să înflorească. Or, putem fi încredinţaţi că aceasta este o eroare grosolană. Cel ce-şi cultivă personalitatea nu are decît „ticuri". Cînd este vorba de pictură, folosim expresia „formulă" sau „formule", şi comitem un eufemism ; ar trebui să le spunem „reţete" : reţetă de amurguri, reţetă de ierburi sălbatice...

Se mai vorbeşte despre complexe. Cu cît un individ este mai complexat, cu atît e admirat mai tare ; personalitatea lui se conturează ca o siluetă bizară şi tocmai de aceea respectabilă. O asemenea siluetă te face să gîndeşti că Poezia e pe aproape.

Poezie minoră.

„Un om mare — spunea cineva — se explică mai ales prin ceea ce are inexplicabil, de neînţeles." Oameni mărunţi, toţi aceştia sînt lesne de recunoscut de către o clientelă care îi înţelege.

Există, de asemenea, un anume număr de oameni pe care nu-i interesează să fie înţe-
 leşi, care se impun însă prin prezenţa lor.

Ei nu au în arta lor acel cult al „Eu"-lui. Dacă își pun în joc personalitatea, o fac pentru a ataca zidurile ce-o împresoară. Ei resping definiția și raționamentele, alegînd, în schimb, gîndirea. Oamenii aceștia se îndoiesc. Acceptă să fie obscuri pentru a-și căuta limpezimea. Puțin le pasă dacă sînt respinși. La orice idee primesc ideea contrarie, inseparabilă. Pentru ei nu există decît contradicții și opoziții. Ei știu să „construiască" viața. Și tot ei își alcătuiesc salvarea pentru că artistul este un om care-și construiește salvarea. Acesta este, dealtfel, sensul existenței și al demersului unui artist, sensul căutărilor sale.

Artistul este cel ce se contopește cu creația, care respinge jocul spiritului, pentru a regăsi ritmurile. El caută viața în cunoștință de cauză.

Astăzi vom vizita atelierul lui Georges Braque.

— Georges Braque, mi-ați spus într-o zi că pe vremea Renașterii scopul picturii era *tabloul*. Azi e la fel ?

Georges Braque — În Renaștere se căuta reprezentarea unui lucru. Pictorii Renașterii erau adevărați maeștri.

G. C. — Și acum nu mai există maeștri ?

G.B. — Nu. Cred că, dimpotrivă, acum se caută omul. Înainte se căuta pictorul și talentul lui. Acum ținem cu tot dinadinsul să descoperim omul în lumina operei sale.

Am auzit adesea vorbindu-se, spre exemplu, despre talentul lui Manet, dar n-am auzit, în schimb, niciodată vorbindu-se despre talentul lui Cézanne. Iată, după părerea mea, un semn destul de caracteristic al epocii noastre.

G.C. — Cum definiți dumneavoastră un maestru ?

G. B. — Un maestru este cel ce dispune de un anumit talent pe care-l exploatează.

G.C. — Deci, în vremea Renașterii, ceea ce conta era reprezentarea unui lucru. Iar acum ?

G.B. — Dacă ne gîndim la Renaștere, tabloul se manifestă ca o reprezentare îndeajuns de teatrală... Se apropie destul de mult de teatru...

G.C. — Și acum ce contează în opoziție cu lucrul reprezentat ?

G.B. — Contează omul pe care-l descoperim. Cu slăbiciunile lui cu tot.

G. C. — În timpul Renașterii ceea ce conta era, deci, lucrul *reprezentat,* iar în epoca noastră, lucrul *trăit.*

G.B. — Da. Definiția mi se pare exactă.

G.C. — Îmi imaginez că, oricum, lucrul trăit conta și el.

G.B. — Nu trebuie niciodată să absolutizăm. Totuși, cred că talentul ducea la mascarea multor lucruri. Am mai afirmat o dată că atunci cînd se face apel la talent e semn că imaginația nu face față.

G.C. — Altfel spus, în spatele lui Rafael se află *omul,* și — cu atît mai mult — în spatele pînzelor lui Van Gogh ?

G.B. — Evident. Totuși, cred că este vorba în primul rînd de predominante. Pentru mine nu există adevăruri absolute. Dealtfel, aș dori să precizez că eu unul nu țin să dau definiții ; sînt mai degrabă tentat de ceea ce s-ar putea chema „infinitie".

G.C. — Vorbeam, adineaori, despre Renaștere. În Renaștere se pictau subiecte. Acum nu mai e la fel ?

G.B. — Ba da. Cu alte cuvinte nu prea există pictură fără subiect. Ba chiar, cred că s-ar putea clasa pictura, oarecum cronologic, în funcție de diferitele subiecte abordate. În orice tablou există un subiect, dar care nu e, nea-

părat, anecdotic. Oamenii își imaginează că subiectul începe odată cu anecdota. E absolut fals.

G.C. — Care ar fi, deci, subiectul picturii moderne ?

G.B. — Subiectul picturii moderne este infinit, ca orice pe lumea asta. S-ar putea afirma, chiar, că există o mare parte de abstractizare în oricare subiect.

Faptul însuși de a stabili raporturi presupune abstractizarea.

G.C. — Cînd pictați, ce pictați ?

G.B. — Punctul de plecare al tabloului, pentru orice pictor, îl formează culorile și formele. Cred că nici un pictor nu scapă de asta. Deși nu e o regulă absolută.

G.C. — S-ar putea afirma, oare, că obiectul este subiectul dumneavoastră ?

G.B. — Nu. cred că, în prealabil, culorile și formele sînt acelea care contează. Cred că arta poetică — dacă mă pot exprima astfel — este tocmai de a însufleți aceste forme și aceste culori. Cu alte cuvinte, pictînd cu alb o pînză, s-o transformi într-un ștergar. Numai că, după părerea mea *albul* este ceva conceput mai înainte de a se ști ce va deveni el. Constatăm deci o transformare, o mutație a lucrurilor. Am putea chiar spune : o preschimbare poetică a lucrurilor.

G.C. — Dacă reprezentarea este „în plus" trebuie să credem că ea nu e esențială ?

G.B. — Ba da. E esențială, face parte din tablou. Dealtfel e foarte greu să disociezi componentele unui tablou. Sînt oameni care spun : „Ce reprezintă tabloul dumneavoastră ? Ce anume ?" „Ce să reprezinte ? Un măr... după cum vedeți, și o... nu știu... A, da : și o farfurie, alături..." Oamenii aceștia au aerul că

uită cu desăvîrșire un amănunt : și anume faptul că și ceea ce se află *între* măr și farfurie trebuie zugrăvit. Or, credeți-mă, „intervalul" — ceea ce se află între lucruri — mi se pare la fel de greu de pictat ca și lucrurile înseși. Acest interval, acest „între două lucruri" mi se pare un element la fel de însemnat ca și ceea ce unii numesc „obiect". Or, tocmai raportul obiectelor între ele ca și raportul obiectului cu „intervalul" constituie, după părerea mea, subiectul. Cum aș putea spune ce „reprezintă" un tablou cînd raporturile sînt mereu diferite. De pildă : nu mă simt de fel obligat să definesc fructul din fața noastră, pentru că, dacă așez într-un coșuleț o portocală alături de o lămîie, portocala încetează să mai fie portocală, iar lămîia încetează să mai fie lămîie pentru a deveni, amîndouă, fructe. Cred că am dreptul să mă întreb : oare trebuie să ne supărăm pe omul de litere cînd, pe pînză, el vede un coș cu fructe ? Cred că această transformare, această „mutație" este cea care contează.

G. C. — Se vorbește mult despre libertate în artă. Dealtfel, expresia aceasta revine întruna sub pana criticilor. După părerea dumneavoastră ce înțeleg ei prin expresia „a se elibera" ?

G. B. — Cred că, în general, libertatea înseamnă mai ales... a te elibera de un anumit automatism.

G. C. — Și ce înțelegeți dumneavoastră prin automatism ?

G. B. — Automatism, contrar sensului pe care unii critici au dorit să i-l atribuie în ultimii ani, înseamnă, pentru mine, desăvîrșirea unor deprinderi. Or, în aceasta eu nu văd nici un fel de libertate, așa cum pretind unii.

G. C. — Suprarealiștii erau de părere că automatismul reprezintă o culme a inspirației și a libertății.

G. B. — Noi nu sîntem de această părere. Evident, există, în ceea ce numim noi automatism, o parte de inconştienţă, dar pînă şi această inconştienţă ascultă de comandamentele unor deprinderi pre-contractate ; este vorba, în consecinţă, de o anume servitute.

G. C. — O asemenea multitudine de reguli nu constituie, oare, un obstacol în calea libertăţii ?

G. B. — Nu, deloc. Dealtfel... nu ştiu dacă „reguli" ar fi expresia cea mai potrivită. Oricum, admit, evident, noţiunea de „limită".

Ceea ce contează este să atingem, în cele din urmă, armonia. Scopul meu este să ating un anume neant intelectual. După părerea mea cuvintele reprezintă o pierdere de valoare.

G. C. — În cuvintele dumneavoastră regăsesc, mi se pare, expresia demersului suprarealist.

G. B. — Suprarealiştii pornesc de la o idee preoconcepută. Ei re-acţionează în loc să acţioneze. Suprarealiştii afirmă un obiect care devine pentru ei simbol.

G. C. — Dumneavoastră credeţi că este mai bine să se evite simbolul ?

G. B. — Cu orice preţ. Ceea ce evit eu este simbolul.

G. C. — Credeţi că artistul este răspunzător de consecinţele artei sale ?

G. B. — A, nu ! Vă asigur că nu ! Am profunda convingere că nu. Imaginaţi-vă, de pildă, surpriza celui care a sculptat-o pe Venus din Milo, dacă şi-ar vedea opera în vitrina unui ortopedist, înfăşurată în bandaje ! Cine ar fi putut să prevadă o asemenea evoluţie ? Şi totuşi, mi s-a întîmplat să văd aşa ceva. Arta şi viaţa se confundă. În ceea ce mă priveşte, e la fel : am avut, de pildă, surpriza să văd armate întregi camuflate în stil „cubist". Şi

credeți-mă că în acest fapt nu trebuie să întrezărim nici un fel de rod al întîmplării. Înaintea noastră, a cubiștilor, camuflajul militar era de tip impresionist. În fond, ne putem pune întrebarea : ce reprezintă albastrul orizontului ? Specificul artei este să se infiltreze peste tot.

G. C. — Mi-ați vorbit într-o zi despre posibilitatea ca între ideea de dezvoltare și ideea de ruptură să existe o opoziție.

G. B. — Da. Cred și azi în această posibilitate. Iată cîteva exemple. La Versailles, pentru evitarea oricărui obstacol, s-a prevăzut un anumit fel de platformă de pe care orice accident dispare, pînă și accidentul cel mai natural. Pe o asemenea platformă totul devine posibil. Iată ce aș numi eu spirit de dezvoltare.

Alt exemplu : Muntele San Michele. Pe Muntele San Michele s-a ales un teren care avea destule obstacole. Și astfel s-a permis dezvoltarea unei idei într-un sens dinainte hotărît.

Curios este faptul că același fenomen îl regăsim și în literatură. Cînd doamna de Sévigné afirmă : „Trebuie să vă spun ceva : Terasa este gata", totul e foarte limpede. Pe cînd dacă-l citim pe Villon trecem de la un călugăr la o pușcărie,de la mierlă la gherlă, de la una la alta, fără nici o legătură aparentă. Aici este vorba, într-adevăr, de o ruptură.

De data aceasta tocmai dezvoltarea logică e cea pe care trebuie s-o găsim. Dealtfel această dezvoltare logică corespunde într-o destul de mare măsură perspectivei pe care tocmai am descoperit-o.

G. C. — Dezvoltarea logică stă și la baza înfloririi urbanismului.

G. B. — Da, evident. În zilele noastre, în arhitectură contează în primul rînd perspectiva. Numai că, iată ceva ciudat : dacă privim, de pildă, o catedrală — vorbesc despre o catedrală din secolul al XII-lea sau al XI-lea, deci

dintr-o epocă în care noțiunea de perspectivă nu fusese încă inventată — ei bine, observăm că această catedrală este împresurată de case. Catedrala e despărțită de restul clădirilor doar printr-o ulicioară lată de cîțiva metri. Pentru că în secolul al XI-lea și al XII-lea nimeni nu se sinchisea de efectul de perspectivă. În timp ce, astăzi, marea grijă a arhitecților, lucrul la care țin ei mai mult este tocmai perspectiva. Ceea ce nu este întotdeauna foarte îmbucurător. Efectul de perspectivă poate fi chiar foarte important cînd e vorba de defilarea unor armate bine constituite, dispuse geometric, dar găsesc că în rest...

G. C. — ...arhitectura ține prea mult seama de idei ?

G. B. — Arhitecții nu țin seama de teren. Ei dispun în zilele noastre de fel de fel de ustensile ce le permit să radă totul de pe fața pămîntului, pînă și munții. E o mare înlesnire. Numai că se cam abuzează de această înlesnire.

G. C. — În schimb pictura actuală nu are, ca preocupare principală, aceea de a se elibera de idei, opunîndu-se astfel, foarte clar, arhitecturii ?

G. B. — Fără doar și poate : un tablou este gata atunci cînd ideea a dispărut. Ne-am putea întoarce, din nou, la exemplul lui Villon, care pleacă întotdeauna de la o idee. Dar ce rămîne din ea cînd poemul s-a desăvîrșit ?

Pentru a picta pleci de la o idee. Pleci de la o idee motrice. Totul se petrece în mintea ta, înainte de a se petrece dinaintea ochilor. Este o idee în curs de manifestare, nu-i așa ? Dar în timpul execuției, tabloul se afirmă. Se dă deci o luptă între idee — cu alte cuvinte între tabloul preconceput — și tabloul care se apără el însuși. Mi s-a întîmplat să constat următorul lucru : lucrînd la un tablou, mă opream la un moment dat — nici satisfăcut, nici

nemulțumit, dealtfel — și puneam lucrarea abia începută deoparte, pentru ca, după șase luni, privind-o, să constat că tabloul era terminat ; se făcuse de unul singur ! Așa că, mi-am pus adesea întrebarea : „De ce ?“ Și cred că am înțeles : cînd lucram la tablou eram sub impresia ideii căreia doream să-i semene tabloul. Și tabloul începea să-și trăiască propria lui viață. Se apăra.

Revăzînd tabloul după șase luni, pierdusem ideea și mă aflam în fața unei realități : acest tablou care exista prin el însuși.

Voi mai împrumuta un exemplu destul de caracteristic din domeniul construcției navale. Acela al saniei de lansare. Cînd se construiește un vapor, sania este carcasa în care se construiește vaporul. Sania și vaporul fac corp comun. Se înalță în același timp. Cînd vaporul este lansat la apă, de îndată ce el începe să-și trăiască propria sa viață, sania este abandonată. Nu mai e nevoie de ea, iar vaporul devine vapor. Cred că același lucru se întîmplă cu un tablou. De îndată ce se eliberează de idee, el își trăiește propria sa viață. Plutește, dacă mă pot exprima astfel !

G. C. — De ce anume depinde ca o pictură să se mențină la suprafață sau să se dea la fund ?

G. B. — Depinde de încărcătura de spirit. Am remarcat că există tablouri care mor... Cred că asemenea tablouri sînt destinate unei vieți scurte sau, mai degrabă, sînt lipsite și de viață și de spiritualitate.

G. C. — Sau poate că, în epoci diferite, tablourile sînt privite în moduri diferite ?

G. B. — Tocmai de aceea arta este mereu vie. Arta se reînnoiește continuu. Cred... ba chiar sînt sigur că un contemporan al lui Rafael nu privea un tablou al lui Rafael așa cum îl privim noi. După cum spuneam adineaori : nu lu-

crurile contează, ci raporturile care le unesc, or aceste raporturi variază...

G. C. — Privesc o pînză de Braque. Dacă, dincolo de pictura lui Braque, încerc să-l descopăr pe Braque, omul, acest lucru vă displace ? Credeți că m-aș îndepărta de rolul meu de spectator ?

G. B. — Nu, deloc. Dincolo de ceea ce poate da un ansamblu de culori se degajă o spiritualitate. Spectatorul nu poate fi, în mod firesc, decît sensibil la acest aspect.

G. C. — Unii pictori îmi spun : „Priviți tabloul, mulțumiți-vă cu el și nu mai faceți atîta psihanaliză vrînd să găsiți în spatele tabloului omul !"

G. B. — Dacă ar fi vorba aici de psihanaliză — ceea ce nu cred — atunci ar trebui să admitem că psihanaliza o găsești peste tot.

G. C. — Dumneavoastră afirmați că într-o operă de artă trebuie să existe o anume tensiune.

G. B. — ...tensiune care este întreținută de conflictul dintre ideea urmărită și tabloul ce se afirmă. Cred că tocmai această tensiune dă viață tabloului. Heraclit vorbește despre o „tensiune a lirei". Pentru ca o coardă să vibreze, trebuie ca această coardă să fie perfect întinsă. În pictură se petrece același lucru. Trebuie să ajungem la o anume tensiune. Dacă tabloul s-ar realiza fără nici o rezistență ar fi lipsit de ecou.

G. C. — Spuneați adineaori că, pentru a face un tablou, se pleacă de la o idee preconcepută. Totuși, pictorul gîndește în forme și în culori. Nu gîndește în obiecte reprezentate.

G. B. — Ideea preconcepută este preconcepută ca atare — în forme și în culori. Și nu dincolo de ele.

Se spune că într-o zi Cézanne l-ar fi vizitat pe Courbet la atelier. Courbet picta. Tabloul reprezenta o pădure. În prim plan era o pată cafenie. O pată. Şi Courbet i-a spus lui Cézanne, arătîndu-i pata : „Cu asta nu prea ştiu ce să fac".

După un timp, Cézanne s-a dus din nou în vizită la Courbet şi Courbet i-a strigat : „Ţii minte, pata aia... Am găsit !"

Pata devenise o legătură de vreascuri.

Notaţi că la Courbet era vorba de ceva inconştient. Cu adevărat inconştient.

G. C. — Există o analogie clară între demersul pictorului şi cel al poetului.

G. B. — Da, evident. Un poet care vrea să scrie un sonet dispune de o formă gata inventată : sonetul. Dar mai înainte de a şti ce va conţine acest sonet el are o idee despre vorbele şi despre ritmul pe care-l va folosi (cu alte cuvinte, are o idee despre forme şi culori).

Cred, de asemenea, că rima n-a fost inventată — cînd a fost inventată — decît pentru a permite neprevăzutul, pentru a face să devieze ideea, care — fără rimă — ar fi fost, poate, urmărită, dezvoltată. Rima reprezintă accidentul. Acel accident care, după mine, este dătător de viaţă, el dă spontaneitate tabloului. lui.

La un tablou, ceea ce contează este neprevăzutul. Neprevăzutul este cel ce rămîne. Dacă aş putea concepe un tablou doar aşa, în minte, nu m-aş mai osteni să-l şi execut. Există şi unii artişti care îşi execută propriile lor concepţii mentale. Cînd pictează e ca şi cum ar executa nişte còpii. Şi tocmai de aceea e absent spiritul. Lipseşte din tablou. Pictorul n-a făcut decît să-şi imite ideea.

G. C. — M-a frapat deseori faptul că vorbele unui artist se aseamănă destul de mult cu vorbele unui mistic. V-am auzit afirmînd : „Există, întotdeauna, o rugăciune la sfîrşit !"

G. B. — Da. Nimic din ceea ce are legătură directă cu viaţa nu se pune ca o problemă. Dimpotrivă. Totul se termină ca printr-un fel de rugăciune.

Luaţi, de exemplu, un om legat direct de realitatea vieţii : un ţăran. Degeaba îi spui : „Dragul meu, ştii, s-au inventat între timp maşini agricole nemaipomenite. Ară. Seamănă. Presară îngrăşămintele. Fac totul". Şi cînd ţi-ai terminat discursul îl auzi exclamînd, ca pe o rugăciune :

„Doamne dumnezeule, măcar de n-ar da grindină !"

G. C. — Problema nu se pune la fel pentru cel care face şuruburi ?

G. B. — Pentru cel care face şuruburi totul se petrece într-o uzină. Într-un spaţiu închis. Izolat de natură. Cel-care-face-şuruburi are un acoperiş deasupra capului şi pereţi jurîmprejur. Cum e vorba de viaţă, lucrurile se schimbă.

G. C. — Cu alte cuvinte artistul se află dincolo de spaţiul închis ?

G. B. — Da. Putem merge chiar şi mai departe. Am putea afirma, de pildă, că, într-un fel, artistul se opune spiritului ştiinţific. Ştiinţa „se petrece" întotdeauna în spaţiu închis.

G. C. — Şi cum aţi stabili dumneavoastră opoziţia între faptul ştiinţific şi faptul artistic ?

G. B. — Faptul ştiinţific, pentru mine, este caracterizat prin puterea cucerită a repetiţiei. Nu se poate vorbi, cu adevărat, de ştiinţă decît atunci cînd puterea repetiţiei la infinit a fost cucerită.

G. C. — Oare nu descoperirea este aceea care caracterizează ştiinţa ?

G. B. — Descoperirea !

Cînd, într-un laborator, eprubeta îţi explodează drept în faţă, avem de-a face cu negaţia ştiinţei. Dacă experienţa s-ar fi făcut în mod

ştiinţific eprubeta nu s-ar fi făcut ţăndări. Şi iată că tocmai acest accident devine o descoperire.

Altfel stau lucrurile cu Cristofor Columb. Cristofor Columb pleacă. Şi singura lui şansă este să se roage. Credinţa e unicul lui sprijin, înainte de a descoperi America. În a doua călătorie spre America nu mai e vorba decît să repete un lucru deja făcut : busola înlocuieşte rugăciunea. Iată ce diferenţiază, după părerea mea, arta.

G. C. — Faptul ştiinţific este faptul repetat. Faptul artistic este faptul inventat. Talentul, prin natura sa, nu este deci din domeniul artei, ci din domeniul ştiinţei.

G. B. — Talentul, evident, este o ştiinţă. Este o putere cîştigată. Unii pictori au exploatat talentul cu mult meşteşug.

G. C. — Oare ideea de atelier nu este ea inseparabilă de ideea de talent astfel definit ?

G. B. — Bineînţeles.

G. C. — Ideea de atelier la Cézanne sau la Van Gogh este de neconceput.

G. B. — Într-adevăr, pare de neconceput. Cézanne, de pildă, se împotrivea cu înverşunare tuturor facilităţilor pe care le poate da talentul. Cînd recurgem la talent, după cum v-am spus, înseamnă că imaginaţia nu face faţă.

G. C. — Cei care recurg la talent dispun, deci, de o metodă, de un sistem.

G. B. — Da, i s-ar mai putea zice şi „truc"...

DE VORBĂ CU GUSTAVE SINGIER

Georges Charbonnier — Pictorii foarte tineri, cei ce au, astăzi, 25 de ani *, își aleg prea bine numele acelor artiști ai penelului care, în zilele noastre, îi irită cel mai mult. Or, ceea ce urăsc peste măsură acești tineri pictori este *forma* sau, mai exact, *formele*.

Din dorința de a putea exprima unicitatea, ceea ce este pur individual, de-a atinge acea „efuziune lirică" — cum o numea André Masson — și pe care ei o numesc nervozitate, acești tineri creatori au hotărît să nimicească forma, ultima barieră după părerea lor. Dar cum ei întrevăd foarte bine — deși n-o recunosc — primejdia de a ajunge prea ușor la „nimic", nu renunță la semnificație, la conceptul de „semn". De aceea sloganul unei expoziții relativ recente și anume *Les Signifiants de l'Informel* ** este — la rîndul lui — destul de grăitor.

Putem, de aceea, constata că, oricum, tinerii pictori comit o primă eroare : acolo unde ei consideră că au ucis forma prin violență și nervozitate, spectatorul recunoaște și va recunoaște întotdeauna tot mai multe forme. Recunoașterea de către spectator a formelor existente pe

---

* Precizăm că acest dialog a fost înregistrat la O.R.T.F. prin 1956 (N.T.)

** Semnificanții informalului.

o pînză reprezintă însăşi manifestarea relaţiei pictor-spectator. De cînd există divorţ între pictor şi spectator, spectatorul ajunge să-l admită pe pictor doar cînd, eventual, sfîrşeşte prin a recunoaşte formele dintr-o pictură. Pînă nu de mult, cu alte cuvinte pînă la înflorirea picturii care renunţă la reprezentarea figurativă, spectatorul recunoştea forme uşor de identificat, forme care purtau un nume şi corespundeau, element cu element, unor forme din lumea exterioară. Spectatorul din zilele noastre, al cărui ochi se obişnuieşte, încetul cu încetul, cu pictura non-figurativă, se resemnează să caute o formă anumită în pînza pe care i-o propune artistul.

În pînzele aparţinînd grupului *Les Signifiants de l'Informel* spectatorul caută o formă şi o şi găseşte. Şi, totuşi, cei care au ales sau care au acceptat aceşti termeni destul de antipatici — *Les Signifiants de l'Informel* — exprimă chiar prin vorbele cu pricina un lucru just : cîtă vreme lumea exterioară nu s-a prefăcut în ţăndări, cîtă vreme nu s-a distrus totul, cîtă vreme nu s-a ajuns încă la universul „ne-diferenţierii" — cu alte cuvinte la haos ori chiar la neant — nu se poate „forma", nu se pot crea alte forme. Acest lucru a fost dintotdeauna adevărat, pentru orice fel de pictură şi e la fel de adevărat pentru toate artele.

Se mai poate afirma că e inutil să sperăm a crea forme, dacă nu ne propunem, fără nici un fel de concesie, să ajungem la „decondiţionarea absolută". Cel care ar atinge acest stadiu, ar putea avea, în sfîrşit, posibilitatea de a propune, în toată libertatea, o formă perfectă.

Se poate deci spune că tînăra, foarte tînăra generaţie de pictori exprimă astfel un adevăr absolut. Poate că, în acelaşi timp, comite şi o eroare traducînd astfel, în termeni care se pretează să fie greşit interpretaţi, o atitudine bine întemeiată, lipsită de orice prejudecată în ce priveşte valoarea operei de artă. E foarte bine aşa, adică e foarte firesc ca pe cutare sau cu-

tare pictor să-l deranjeze pictorii care au, astăzi, 25 de ani. Dar trebuie să ne gîndim că ceea ce îi jenează este tocmai forma, formele propuse de unii pictori. Numai că generațiile se succed, numele celor care supără se schimbă întruna. Ei s-au numit — ca să ne limităm doar la secolul al XX-lea — Cézanne, apoi Picasso. Tinerii pictori nu i-au mai „apucat" decît cu rare excepții, dar în fața lor stau acum formele propuse de generația celor de 40 de ani și, în curînd, pînă și acești *Signifiants de l'Informel* vor fi propus, la rîndul lor, forme atît de evidente, încît vor fi „jenanți" pentru alții. Or, e foarte probabil ca pictura să fie singura artă care impune, în mod irezistibil, forme altor arte, chiar și tehnicii .

Arhitectul nu suferă din pricina acestei stări de lucruri. Dimpotrivă. Ce arhitect modern se plînge azi de Mondrian ? Dar care pictor din vremea noastră nu încearcă să fugă de Mondrian ca de ciumă ?

Astăzi, veți urmări monologul pictorului Gustave Singier care propune forme atît de evidente, atît de riguroase, atît de directe, încît mai multe expoziții recente, de notorietate, n-au reprezentat la drept vorbind decît expresia unui triumf — personal — al lui Gustave Singier, al „manifestării" Gustave Singier. Formele propuse de Gustave Singier scapă de tirania timpului. Ele sînt îndreptate spre viitor și exprimă adesea un fel de stratificări de timp, ca și cum ar reprezenta natura însăși. Nu cred — dealtfel am mai afirmat-o în fața acestui microfon — nu cred că se poate face o adevărată critică de artă. Pictura poate fi *întrezărită*, circumscrisă, delimitată, dar cuvîntul se poticnește acolo unde începe pictura. Cuvîntul ne îngăduie să spunem că Gustave Singier este și primul colorist al timpului nostru.

Gustave Singier, oare lumina e în stare, doar ea, să constituie o realitate pentru pictor ?

Gustave Singier — Lumina constituie o bună parte din realitatea viziunii unui pictor. Aşadar ea nu reprezintă singurul element care, pentru pictor, poate însemna realitatea. Cred că lumina este percepută mai ales prin simţul văzului. Or, mi se pare că în viziunea pictorului nu doar văzul joacă un rol, ci şi celelalte simţuri.

G. C. — Socotiţi, deci, că ochiul nu este, ca instrument de percepţie, îndeajuns pentru un pictor ?

G. S. — Nu cred că doar ochiul îi ajunge. Celelalte simţuri sînt la rîndul lor impresionate de ceea ce vede ochiul ; iar ceea ce percep celelalte simţuri este la fel de important ca ceea ce vede ochiul.

G. C. — Dar, pentru a capta lumina, pentru a exprima lumina, pentru a „spune" lumina, ochiul e de ajuns ?

G.S. — Nu. Pentru că percepînd lumina, ochiul poate analiza culoarea, nu şi forma. Un alt element intră, destul de misterios, în joc. Dacă ochiul a captat o dominantă roşie sau galbenă — de pildă — nu e obligatoriu ca realitatea să fie exprimată prin aceste culori. Impresia de roşu poate fi sugerată prin cu totul altă culoare decît prin culoarea roşie.

G.C. — Lumina, deci, nefiind de ajuns, cum ne-am putea apropia de realitate spre a o defini ?

G.S. — Cred că pentru a te apropia de această realitate, prima condiţie importantă este să te afli într-o stare de receptivitate faţă de această realitate, să nu proiectezi asupra ei o imagine preconceputâ ; cu alte cuvinte, să fii disponibil, cu toate simţurile treze, astfel încît să nu laşi să-ţi scape posibilitatea de a percepe ceea ce este realitate în viziunea ta.

G.C. — În ce moment descoperiţi dumneavoastră această realitate ?

G.S. — O descopăr lucrînd. Descopăr această realitate cînd încep să mă simt în acord cu sentimentul pe care-l pot avea cu privire la această realitate.

G.C. — De la începutul emisiunii noastre am folosit cuvîntul „viziune" în sensul fizic al termenului. Viziunea, în sensul în care am folosit noi cuvîntul, nu însemna viziunea pictorului la modul general ci, mai degrabă, ceea ce vede ochiul, ceea ce vede ochiul dumneavoastră de pictor, ca şi ceea ce vede ochiul meu de nepictor. Să luăm un exemplu : acest obiect pe care îl vedem, acest microfon care se află între noi, face el, oare, parte din realitate ?

G.S. — Nu, nu cred. Pentru mine microfonul acesta nu face parte din realitate. Realitatea, pentru mine, începe în momentul în care se stabileşte un dialog între ceea ce a perceput ochiul şi între ceea ce eu, la rîndul meu, adaug la această viziune. Se produce astfel, automat, o transformare. Această realitate modificată este, pentru mine, realitatea.

G.C. — Dar ceea ce văd eu — eu care nu sînt pictor — face parte din realitate ? Să admitem că viziunea mea, a omului de pe stradă, adică tot ceea ce noi, ne-pictorii, numim realitate, nu reprezintă de fapt realitatea, acest „ceva" are totuşi o existenţă ? Poate fi, în mod obiectiv, definit ?

G.S. — Nu şi pentru mine. Realitatea este ceea ce eu pot defini, este ceva cu care mă pot identifica. Pentru dumneavoastră, ne-pictorii, ea este desigur, ceva cu totul diferit.

G.C. — Deci pentru dumneavoastră realitate este ceea ce puteţi atinge, ceea ce atingeţi în clipa în care spuneţi : pînza aceasta este terminată. Dar este oare de ajuns să spuneţi : „pînza aceasta este terminată ?"

G.S. — În clipa cînd pînza nu mai face nici un zgomot, cînd m-am eliberat de neliniște, cînd pot, în sfîrșit, să respir privindu-mi lucrarea, cînd mă pot detașa de ea, abia atunci pot spune : pînza e isprăvită. Dar nu în acest fel am atins eu realitatea. O mică parte din această realitate înseamnă deja foarte mult. Pictura este o oglindă. Pictorul se poate oglindi în ea, se poate vedea în ea așa cum este, cu toate slăbiciunile sale. El trebuie să accepte aceste slăbiciuni, nu are voie să trișeze. Imperfecțiunile lui sînt o dovadă a sincerității lui. Realitatea nu există decît din momentul în care pot trăi în acord cu această pînză. E obligatoriu ca în orice moment pînza să mă poată transporta în această realitate.

G.C. — Cu alte cuvinte, asta presupune o repetare a emoției ?

G.S. — Trebuie să existe o repetare exactă a emoției. Sau... în sfîrșit... o repetare care să pară exactă.

G.C. — Trebuie deci să existe o emoție de aceeași calitate ori de cîte ori vă regăsiți în fața pînzei ?

G.S. — Exact.

G.C. — În acea clipă realitatea dumneavoastră personală a fost atinsă, iar această realitate personală reprezintă tot ceea ce poate Gustave Singier să cunoască din realitate.

G.S. — Pînzele au propria lor viață ; nu pictăm întotdeauna ce dorim să pictăm. În cele mai fericite cazuri, pînzele mele îmi aduc mai mult decît le-am dăruit eu.

G.C. — Deci nu se poate afirma că e cu putință să cunoaștem mai mult din această realitate ?

G.S. — Continui să pictez, tocmai pentru a cunoaște mai mult, pentru a mă cunoaște mai

bine, pentru a descoperi în fiecare zi cîte ceva în limitele realității mele.

G.C. — Există, cu alte cuvinte, o realitate pentru fiecare individ în parte ?

G.S. — Bănuiesc că există o realitate pentru fiecare individ. Așa se explică, dealtfel, marea diversitate a picturii, diversitate pe care o întîlnim nu numai în epoca noastră, ci în toate timpurile.

Cu ani în urmă mă aflam la malul mării, călătorind cu mașina între Saint-Tropez și Saint Raphaël. Mașina gonea. Bătea Mistralul și luna era sus pe cer. Această viziune a lunii văzută printre ramurile de pin... la marginea mării... răsărind din cînd în cînd printre case și apoi din nou printre pini, sau oglindindu-se în mare... a creat pentru mine un peisaj foarte realist. Cînd am terminat pînza nu mai era vorba de un peisaj static, ci de unul în mișcare. Era cu adevărat totalitatea viziunii, reprezenta cu adevărat suma viziunii de la punctul de plecare pînă la punctul de sosire al aceluiași peisaj.

G.C. — În ansamblul ei — formată, adică, dintr-o multitudine de pete de culoare — natura rămîne ceea ce putea să vadă un om din vremea lui Memling sau din vremea lui Rafael. Dacă noi, astăzi, n-o mai vedem la fel este tocmai pentru că în mentalitatea noastră s-a adăugat viteza. Apoi am adăugat unghiurile, diferitele unghiuri de vedere. Apoi diferitele trepte ale viziunii. Vedem cu microscopul sau vedem cu telescopul. Există, deci, o viziune multiplă, există o microviziune, o macroviziune și există viziune rapidă. Nu se mai construiește la fel. Arhitecții contemporani construiesc o clădire în funcție de locul unde e amplasată, țin adică seama dacă această clădire se va afla pe lîngă o alee sau pe lîngă un rîu sau în preajma unei autostrăzi pe care oamenii vor goni în mașini

cu 150 km pe oră. Iată tot atîtea viziuni diferite. Şi este deci absolut firesc ca în prezenţa unei realităţi care, la rîndul ei, se mişcă, evoluează cu o asemenea viteză, pictorul să aibă viziuni diferite. În sfîrşit, apariţia cinematografului este un element deosebit de important în crearea „ochiului nou" al spectatorilor.

G.S. — Într-adevăr, nu mai este vorba, azi, doar de peisajul pe care-l vedem în faţa noastră. Obiectivul se răsuceşte, se uită în spate, se uită lateral, în sus, peste tot. Obiectivul însuşi este înconjurat de peisaj. Ne aflăm în chiar mijlocul peisajului.

G.C. — Ar trebui să precizăm, cred, că mobilitatea ochiului şi mobilitatea camerei de luat vederi sînt mobilităţi diferite.

G.S. — Evident, camera de luat vederi nu este decît un ochi. Ochiul pictorului reprezintă calităţile şi defectele pictorului, sensibilitatea lui.

G.C. — În plus, cinematograful a adus un alt mod de a povesti, cu totul diferit de modul în care se povestea pînă atunci. Povestirea cinematografică este extrem de eliptică. E o naraţiune în care timpii acceleraţi şi timpii lenţi se succed, respectînd anume reguli de compoziţie, elementul important rămînînd obiectele caracteristice şi acţiunile caracteristice. Ajungem astfel la concluzia că cinematograful ne face să vedem altfel.

G.S. — Cu siguranţă.

G.C. — Tot el ne face să şi înţelegem altfel. Ne face să vedem altfel.

G.S. — Poate că nu pictorul e în cauză, ci mai ales spectatorul. Nu este sigur că cinematograful a transformat viziunea pictorului, dar cinematograful îl ajută, poate, pe spectator să se apropie într-o anumită măsură de viziunea pictorului.

G.C. — Altfel spus, viața modernă ne propune un element exterior al realității, diferit de cele pe care le cunoaștem pînă acum. Sîntem obligați să constatăm că elementul nostru interior de realitate, raportul care se stabilește între noi și această realitate în mișcare este absolut diferit; că, în consecință, noi vedem forme, culori, că vedem lucruri care nu se află în realitatea imobilă, dar că niciodată nu va mai fi vorba de realism în înțelesul dat în mod curent realismului. Niciodată nu vom mai vedea obiectul doar în imobilitatea lui. Nu vom mai putea să nu ținem seama de diferitele unghiuri. Un anumit fel de realitate a murit și, odată cu ea, a murit și un anume realism, care astăzi nu mai poate fi definit.

G.S — Da, pentru că el nu mai corespunde deloc viziunii pe care o putem avea azi asupra lumii.

G.C. — Este unul din motivele, cred, care fac ca realismul lui Rafael să fi murit, ca realismul lui Leonardo da Vinci să fi murit, ca realismul lui Memling să fi murit, după cum a murit și realismul lui Goya.

G.S. — Pentru Rafael, realismul lui Memling era deja mort. Asemenea „curente realiste" se omoară unele pe altele.

G.C. — În zilele noastre, dacă privim acele pînze abstracte despre care un mare număr de spectatori continuă să pretindă că nu reprezintă nimic, constatăm că parte din ele se apropie foarte mult de secțiunile histologice sau de imaginile luate din avion. Or, omul s-a obișnuit să vadă realitatea de la înălțimea avionului sau să o cerceteze prin microscop. Atunci de ce să ne mirăm că pînza se prezintă atît de diferit.

G.S. — Pînza se prezintă într-adevăr diferit, dar a reproduce ceea ce vezi pe o lamă, la microscop, sau a picta un peisaj zărit ca din avion, iată ce numesc eu o pictură imitativă și nicidecum pictura în adevăratul înțeles al

cuvîntului. Această nouă viziune l-a eliberat poate pe pictor și i-a dat posibilitatea să se exprime — ca și poeții — prin metafore, sugerînd lucrurile. Ceea ce este, desigur, foarte important.

G.C. — Păstrarea doar a formelor forte și culorilor forte, iată un fenomen care se produce în mai toate artele. Singurul lucru care, poate, nu s-a schimbat este tocmai alternanța acestor timpi forte cu opusul lor. Regulile compoziției au rămas poate aceleași de pe vremea lui Giotto. Pare-se că doar ele sînt și azi neclintite.

G.S. — Regulile compoziției reprezintă necesități interioare. Un *pictor* le simte instinctiv. Dar este întotdeauna foarte greu să le definești exact. Pictorului însuși îi vine foarte greu să analizeze jocul acestor reguli, felul cum se manifestă el în concepția sau în construcția unei pînze. Vă vorbeam adineaori de metaforă. Se întîmplă, firește, să inventezi sau, mai exact, să găsești un semn care corespunde nevoii de exprimare. Un semn care să realizeze metafora cum se întîmplă și în cazul raportului între culori. Dar iată că dacă încerc să transpun într-o altă pictură semnul descoperit, observ că, pe dată, el se golește de sensul inițial. Pentru că fusese inventat mai degrabă din necesitate, ca rezultat al aplicării vreunei reguli. Luase o formă, se impunea în mod necesar la locul lui. Pe o altă pînză, el își pierde puterea de expresie. Îl vezi, dar e lipsit de orice sens.

G.C. — Am putea merge pînă la a afirma că în epoca noastră, ca și în toate epocile viitoare, realul înseamnă și va însemna, la nesfîrșit, *noul* și numai noul ?

G.S. — Am senzația că pentru mine realul este descoperirea pe care o fac zilnic. Realul este ceea ce nu văzusem mai înainte și care apare, din senin, sub penel sau sub vîrful cre-

ionului. Realul reprezintă pentru mine revelația. Este ceea ce nu văzusem încă. O formă, un semn pe care nu-l cunoșteam.

G.C. — Cu alte cuvinte elementul deja cunoscut, cel ce reprezentase pînă în acea clipă *realul*, devine deodată materie moartă ?

G.S. — Este ceva golit de conținut. A relua la nesfîrșit aceeași pînză, a te imita pe tine, iată un început de moarte, sau chiar moartea.

G.C. — Realitatea înseamnă, deci, ceea ce e pe cale de a fi descoperit. Realitatea înseamnă, deci, necunoscutul, și demersul către acest necunoscut, spre cunoaștere. Realul este o mișcare spre necunoscut.

G.S. — Da. Cred că da. Realul este pînza pe care o voi picta mîine.

INTERVIU CU MAX ERNST

Homme de constitution ordinaire, j'ai tout fait pour rendre mon âme monstrueuse. Nageur aveugle, je me suis fait voyant, j'ai vu.
El je me suis surpris amoureux de ce que je voyais voulant m'identifier avec lui. *
M.E.

Georges Charbonnier — Fără îndoială acest text, această declarație, această profesiune de credință răspunde în modul cel mai izbitor și cel mai profund — întrucît folosește limbajul poetic — tuturor întrebărilor pe care vreau să le pun astăzi lui Max Ernst. Căutare și cucerire a clarviziunii, descoperire a unei lumi interioare explorate, acceptate și apoi iubite, întreaga afirmație a dumnevoastră definește lumea suprarealismului. În această lume vom înainta împreună, pas cu pas. Pentru a pătrunde în ea, ar trebui să plecăm de la un punct fix și anume de la ceea ce nu este suprarealism... În timpul îndelungatei dumneavoastră șederi în Statele Unite nu ați fost oare surprins de înflorirea nemaipomenită a unei picturi care e legată de tendințele cele mai divergente și care, în plus, din punct de vedere cantitativ, dacă nu și calitativ, se alătură tendințelor celor mai puțin apropiate de suprarealism? Ce părere aveți despre pictura americană?

---

* Om ca toți oamenii, am încercat din răsputeri să-mi fac un suflet monstruos. Înotător orb, m-am făcut clarvăzător și am văzut.
Și m-am trezit îndrăgostit de tot ce vedeam și am dorit să mă identific cu tot ce vedeam.

Max Ernst — Să facem abstracție de arta americană originală, cea care a fost creată (înaintea sosirii omului alb) de unele triburi indiene și care e menținută datorită lor la un nivel remarcabil. Să trecem deci la actualitatea newyorkeză. Se știe că acest oraș se vrea centrul vieții intelectuale de dincolo de ocean, pretinzînd că joacă un rol preponderent în efortul de emancipare, în strădania de dezeuropenizare.

În domeniul picturii, acest efort se întreprinde curajos, adesea cu talent, cîteodată cu luciditate, de către artiști tineri, izolați sau grupați; efortul este mult facilitat de critici, gazetari de toate nuanțele, de toate culorile, de profesorii de la școlile de artă sau de la pensioane, de directorii numeroaselor muzee de artă modernă, de colecționari binevoitori, cît și de unii negustori de pe strada 57. După cît se vede, lupta aceasta întîlnește puține obstacole și nu destulă rezistență, poate, pentru a-i da suficientă vigoare și forță de șoc.

G. C. — Care este în S.U.A. locul artei abstracte?

M.E. — În America, abstracționismul ocupă un loc remarcabil ca întindere. E acceptat fără rezistență de marea majoritate a intelectualității. Arta abstractă e urmată și de publicul larg, mai degrabă cu un fel de curiozitate și fără revoltă...

Trebuie să recunoaștem că pictorii cei mai lucizi ai acestei tendințe își dau foarte bine seama de pericolul de secătuire ce-i paște din pricina acestei izbînzi prea lesne obținute. Cît despre suprarealism, trebuie spus că i se fac zile negre, deși toată lumea e de acord că el rămîne principala sursă de inspirație chiar și pentru abstracționiști. Numeric el este rezervat unui grup restrîns de spirite subtile și exigente. Majoritatea criticilor manifestă un fel de stinghereală în fața acestui fenomen și nu o

dată îşi exprimă dezaprobarea prin glume stupide sau atacînd pe furiş. Dimpotrivă, muzeele de artă modernă, numeroase dincolo de ocean şi care, în general, sînt conduse de savanţi avizaţi, iau curajos poziţie împotriva acestui curent de opinie publică ; şi în această acţiune a lor sînt urmate de un număr mereu crescînd de colecţionari înflăcăraţi.

G.C. — În Franţa ca şi în Statele Unite, arta abstractă a dobîndit un loc considerabil. Revenit în Franţa aţi constatat această înflorire a artei abstracte. Ce credeţi despre toate astea ?

M.E. — Arta abstractă este fructul uscat al unui raţionament just. Ca şi propoziţiunea : doi şi cu doi fac patru, justă şi ea, dar neîndestulătoare cînd e vorba să rezolvi probleme puse în formă necarteziană. Se înrudeşte cu jocul de cuvinte încrucişate ce se mulţumeşte să pună probleme arbitrare pe care se amuză apoi să le rezolve. Acest fruct uscat nu poate potoli foamea noastră de absolut. Sînt deci mirat să constat, la întoarcerea mea în Paris, că numărul adepţilor tendinţei abstracte s-a mărit într-un mod îngrijorător. Calitatea pînzelor a scăzut. În fine, pictura abstractă e prezentată de elita intelectualilor ca o nouă mişcare spirituală. Se ştie, totuşi, că uşile ce duc spre arta abstractă au fost deschise cu eleganţă, în urmă cu 40 de ani, de spirite cutezătoare pentru vremea lor, precum Kandinsky, Delaunay, Arp şi atîţia alţii. De ce, forţînd aceste uşi deschise, urmaşii iau atitudini eroice? Mă întreb şi eu. E curios : arta abstractă a repurtat primele sale triumfuri în sînul burgheziei a două ţări mici ca întindere, dar bogate, bine hrănite, ordonate : Olanda şi Elveţia. Mai tîrziu ea a înflorit într-o ţară de o vastă întindere, dar care se aseamănă dealtfel cu aceste două ţări prin bogăţie, nivel de trai şi ordine aproape maniacă : Statele Unite. Cum se explică
 această evoluţie, altminteri decît prin faptul

că opera abstractă nu angajează autorul pe nici un plan : nici intelectual, nici moral, nici religios, nici pe planul acțiunii, al speculației etc. Astfel, se pot vedea operele unui Mondrian care a trăit și a murit ateu în casele unor catolici practicanți din New York, sau pe la bancherii din Elveția și Olanda. Nimic mai liniștitor, în fond, decît operele abstracte.

G.C. — Dezvoltarea artei abstracte nu e un fenomen unic, vreau să spun că și alte școli de pictură s-au dezvoltat sau se dezvoltă și se vor mai dezvolta încă. Există deci, alături de suprarealism, al cărui cel mai calificat reprezentant sînteți, alte posibilități ? De v-ar întreba cineva dacă pictura suprarealistă este o cale unică, ce i-ați putea răspunde ?... Max Ernst, ce este pictura suprarealistă ?

M.E. — Ca orice realitate vie, pictura suprarealistă nu este. Ea *devine* și în devenirea ei ia aspectele cele mai diverse. De aceea, e foarte greu adeseori să recunoaștem baza comună a acestor aspecte diferite.

Mondrian, pe care abstracționiștii îl reclamă ca pe unul de-ai lor, a declarat către sfîrșitul vieții sale că în adîncul sufletului său se simte mai aproape de suprarealiști decît de oricare alți pictori ai timpului nostru. Totuși, între pictura lui și cea a unui Tanguy e greu să stabilești puncte de înrudire. Același lucru e valabil pentru Matta și Magritte, Miró și Chirico. Această varietate de expresie este rezultatul metodelor folosite de pictorii suprarealiști, metode care nu trasează nici un fel de limită experienței lor și care se înverșunează să dezintegreze întruna fenomenele vieții și ale naturii, pentru a le reintegra apoi, pe un alt plan, pe acela al suprarealismului.

Ca să definim misiunea lor am folosit altă dată termenii următori : după cum rolul poetului, încă de la celebra scrisoare a profetului, este acela de a scrie sub impulsul a ceea ce

gîndește, a ceea ce se leagă în el, rolul pictorului este de a delimita și a proiecta ceea ce se vede în el. Ca mijloc de a ajunge la această profeție, am fost gata să propun împerecherea a două realități în aparență de neîmperecheat, pe un plan care în aparență nu le convine, pledînd, adică, pentru o metodă cunoscută sub numele de colaj...

G.C. —Ați folosit termenul de „colaj". Ce este un colaj ? Care este mecanismul său ? Tehnica sa ?

M.E. — E explorarea și exploatarea prin mijloace apropiate și raționale a sentimentului absurdului ce pune stăpînire pe noi atunci cînd scrutăm cu ochii noștri lumea înconjurătoare, operațiune urmată de un efort de a depăși dezorientarea pe care o resimțim. E cucerirea iraționalului cu mijloacele raționalului. După cum se vede „lipiciul" propriu-zis joacă, în toate acestea, un rol infim.

Luați la întîmplare obiecte ce se găsesc în cîmpul nostru vizual, un pește roșu de exemplu și o stea căzătoare, reuniți-le pe un plan care în aparență nu le este propice : în vîrful coloanei Vendôme, de pildă. Și veți vedea că steaua se va înroși, iar peștele va începe să cînte.

Luați o rîșniță de cafea, umpleți-o cu perle fine, măcinați, amestecați praful astfel obținut cu unt proaspăt, înfuriați-vă, întindeți pasta obținută pe talpa pantofilor dumneavoastră și oferiți această tartină femeii pe care o iubiți. Operația trebuie făcută cu îndîrjire și de preferință în cala unui vapor pe roți care face, cu toată viteza, naveta între gara de Est și gara Montparnasse. În felul acesta veți executa un colaj clasic.

G.C. — Ce este frotajul ?

M.E. — Puneți o foaie de hîrtie pe o placă de lemn și frecați cu o mină de plumb. Priviți

cu atenție desenul astfel obținut. Lăsați frîu liber imaginației dumneavoastră. Veți vedea apărînd mai întîi ochi, apoi capete, dansatoare de music-hall, făpturi mitologice, stînci, inundații și tot soiul de imagini contradictorii.

Lăsați mîna — cea care ține creionul — să urmeze, ascultătoare, toate liniile pe care talentul dumneavoastră de vizionar le va dicta imaginației dumneavoastră și veți fi surprins văzînd cum apar pe hîrtie desene halucinante și revelatoare.

E, deci, vorba despre punerea în practică a celebrei lecții a lui Leonardo da Vinci, care-și sfătuia discipolii să contemple răbdători petele de pe ziduri, cenușa din cămin, norii, pîraiele. Da Vinci le făgăduia nemaipomenite revelații, de pe urma cărora geniul lor putea să tragă foloase pentru a compune bătălii de animale și de oameni, peisaje sau monștri, diavoli și alte minunății.

Știm, dintr-o povestire a lui Vasari, că un alt pictor al Renașterii, Piero di Cosimo, se cufunda adesea în contemplarea unui zid pe care persoane bolnave obișnuiau să scuipe. Din aceste pete el imagina bătălii ecvestre, orașe dintre cele mai fantastice și cele mai magnifice peisaje văzute vreodată.

La fel proceda cu norii de pe cer. Tratați cu procedeul indicat tot ce vă cade sub mînă: frunzele arborilor și nervurile lor, un fir derulat de pe un mosor, cutele unei hîrtii mototolite și orice alt lucru. Veți fi surprins de intensificarea subită a facultăților dumneavoastră de vizionar și de succesiunea halucinantă a imaginilor ce se vor suprapune cu încăpățînare și cu mare viteză. Rolul celui ce face astfel de desene se reduce pur și simplu la a asculta sugestiile a ceea ce se plămădește în el, a ceea ce vede în el. Procedeul frotajului se relevă, în consecință, a fi echivalent cu „scrierea automată". Cu alte cuvinte, autorul asistă în calitate de spectator la nașterea operei sale.

G.C. — Mi se pare deosebit de important să insistăm asupra demersului suprarealist, asupra naturii sale. Suprarealismul caută punctul în care dispar toate contradicțiile, punctul în care da este egal cu nu și albul cu negrul, punctul în care viața și moartea nu se mai deosebesc, unde realul și imaginația se confundă, într-un cuvînt, suprarealismul caută trecerea multiplilor la unu.

Breton nu șovăia să vorbească despre distrugerea principiului identității. Nu am putea trage concluzia că demersul suprarealist este un demers mistic, ba mai mult, că este însuși demersul mistic ?

M.E. — E greu să răspunzi pe scurt la o întrebare de o asemenea anvergură. Dumneavoastră faceți aluzie, de fapt, la celebra frază a lui André Breton : „Totul ne îndeamnă să credem că există un anume punct al spiritului în care viața și moartea, realul și închipuirea, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, sus-ul și jos-ul, încetează de a mai fi percepute drept contrarii". Or, ar fi în zadar să atribuim activității suprarealiste un alt mobil decît speranța de a determina acest punct. Această frază izvorăște, în aparență, din tradiția ermetică și relevă anume asemănări în experiențele spirituale ale misticilor de mare anvergură. Tentația de a aluneca într-un misticism de inspirație divină este permanentă și pentru a nu-i ceda se impune un control continuu. Dar vai, am văzut pe unii cedîndu-i fie doar și pentru plăcerea de a blasfema. Apropierea de cunoștințele intuitive cere o inimă de foc și un creier de gheață. Cere o privire clară, îndreptată neîncetat asupra fenomenelor lumii înconjurătoare. Cere metode riguroase, raționale, iraționale și suprarraționale. Cere gustul riscului și al jocului.

G.C. — Fie că suprarealiștii acceptă, fie că

resping această afirmație, nu e mai puțin ade-

vărat că pentru spectator opera suprarealistă e o operă de artă în care se contopesc (și asta mai ales în pînzele dumneavoastă) pictura cu poezia. Dacă titlurile tablourilor din expoziția dumneavoastră actuală nu demonstrează întotdeauna că omul care le-a pictat este un suprarealist, mă gîndesc la : *Gardenia, Cap de fată, Paradisul, Primăvara la Paris, Călugărița portugheză* — și poate ar trebui să admitem că preocupările picturale primează în aceste opere — e izbitor faptul că titlurile picturilor dumneavoastră sau ale colajelor dumneavoastră sînt aproape întotdeauna titluri poetice din care răzbate uneori umorul negru.

DE VORBĂ CU HANS HARTUNG

Georges Charbonnier — Nu gîndim doar în cuvinte. Pictorul, de pildă, gîndeşte în forme şi în culori. Cuvintele, şi formele, şi culorile spun, oare, acelaşi lucru ? Exprimă, ele, acelaşi lucru ? Fiecare dintre arte are o forţă specifică de expresie ? E foarte greu să răspunzi la o astfel de întrebare. Totuşi, dacă diferitele moduri de expresie nu sînt echivalente, există, însă, între ele unele corespondenţe. Pictorul ilustrează un text. Muzicianul, inspirat de un poem, compune o melodie. La drept vorbind, nici pictorul şi nici compozitorul nu consideră că textul ar fi indispensabil, dar consimt de bunăvoie la unirea mijloacelor de expresie. Reticenţa pictorului faţă de cuvînt sporeşte cînd acesta ia forma criticii sau a comentariului. Pentru el, tot ce era de spus se află acolo : pe pînză. În forme şi în culori. Ce mai pot spune vorbele ? E drept, se poate vorbi despre pictor, despre viaţa lui. E drept, se pot cita date ; se pot povesti anecdote. Se poate povesti, de pildă, că la Aix-en-Provence, cînd Renoir îl zărea pe Cézanne, pe stradă exclama, pare-se : „Aoleu ! Uite-l pe Cézanne, hai să traversăm !“ Or, vorbele acestea nu spun cine ştie ce despre pictura lui Renoir. Pictorul, să recunoaştem, nu crede în critica de artă. Nu crede în utilitatea ei. Nu crede în puterea ei de a fi. Şi cu atît mai puţin în

existența ei. Domeniul cuvintelor este, pentru pictor, un vast teritoriu cedat celor care vorbesc despre pictură. Toate aceste vorbe în vînt fac parte din agitația creată în jurul picturii, agitație prielnică difuzării ei, agitație întreținută cu grijă și care, poate, este chiar necesară vieții ei. Iar neîncrederea pictorului în cuvîntul care vrea să deslușească pictura este cu atît mai violentă cu cît acest cuvînt este rostit de cineva care nu e pictor. În schimb, de cîte ori vorbește despre pictură, cu alți pictori, artistul folosește cu mare pasiune cuvîntul. Numai că, dacă, prin definiție, este cu neputință să vorbești despre pictură, dacă verbul se oprește acolo unde începe, ireductibilă, pictura, pictorul însuși se trezește în situația că nu poate vorbi despre pictură. Totuși cel ce vrea neapărat să vorbească despre ireductibila pictură nu întîmpină obstacole mai mari decît acele obstacole firești, specifice oricărui mod de expresie. A te exprima prin cuvînt nu înseamnă a înșira fără noimă orice se nimerește în vîrful condeiului, nu înseamnă a spune ce este imposibil de spus. E uimitor că se poate spune ceva cu ajutorul cuvintelor, după cum, de asemenea, este de mirare că se poate spune ceva cu ajutorul formei și culorii. Pictura este la fel de paradoxală ca și poezia. Pictorul care, ajutîndu-se de vorbe, și fără a pretinde că discută despre pictură, are ambiția să se apropie de pictură, nu dă dovadă de un curaj mai mare decît poetul sau romancierul cînd se apucă să scrie un poem sau un roman. Toți se izbesc de același obstacol : imposibilitatea de a se exprima. Și din chiar acest obstacol creează ei expresia. Totul există și nimic nu este exprimabil. Oare ceea ce spune pictorul reprezintă mai mult decît arta lui, pictura însăși ? Totuși, ea este, într-o oarecare măsură, comunicabilă de vreme ce poate stîrni mînia sau admirația. Mînia exprimată prin strigăte. Admirația exprimată prin cuvinte.

Astăzi veți asculta monologul pictorului Hans Hartung.

— Hans Hartung, ați putea evoca debutul dumneavoastră în pictură ? Cum ați devenit pictor ? Cum și cînd ați început să pictați ?

Hans Hartung — Am început devreme. Eram aproape un copil. Aveam 15 sau 16 ani. Am început cu acuarelele, apoi am trecut la pictura în ulei ; am făcut o mulțime de lucruri. În primii ani eram de-a dreptul entuziasmat de Rembrandt. Lucram mai ales portrete. Un bărbat care se roagă într-o biserică, de pildă. Și nenumărate alte pînze create în maniera lui Rembrandt. Cultivînd, adică, faimosul clar-obscur. Mai tîrziu i-am descoperit pe impresioniștii germani, mai ales pe Slevogt și pe Corinth. Expresioniștii m-au impresionat încă mai mult. Începînd cu Goya. Influențat de expresioniști pictam într-adevăr în spiritul lor. Dar figurativul din pictura acestora mă interesa mai puțin. În vremea aceea făceam cu dosul peniței niște desene în care ceea ce numim astăzi figurativ nu mai conta. Sau, în sfîrșit... conta din ce în ce mai puțin. Pata cîștiga un sens în sine. Petele acestea expresive s-au născut, deci, cît se poate de firesc. Dealtfel ele constituiau preocuparea mea.

G.C. — De-a lungul studiilor universitare, v-au interesat în mod deosebit științele fizice și matematice ?

H.H. — Nu eram prea înzestrat pentru matematică, era chiar să cad la bacalaureat din pricina matematicii, în schimb mă interesa foarte mult tot ceea ce avea legătură cu optica. Dealtfel, pe cînd eram încă mic, mi-am meșterit mai întîi un microscop, apoi un telescop.

G.C. — Le-ați făcut de unul singur ?

H.H. — Da, da, nu mai știu bine, aveam vreo zece sau doisprezece, ori poate nouă sau chiar zece ani...

G.C. — Aţi luat nişte lentile şi le-aţi asamblat.

H.H. — Da. Îmi făcusem un telescop lung. Cu el cercetam luna, soarele, îmi petreceam nopţi întregi pe acoperişuri. Aveam pe atunci un mare prieten, „astronom". Acest prieten al meu era, de fapt, un omuleţ care, la Basel, pe podul Rinului îţi arăta stelele. Trebuia să-i dai doar cîţiva bănuţi ca să te poţi uita la stele. El era marele meu prieten. N-am uitat nimic din lecţia lui şi n-au încetat nici o clipă, de atunci, să mă pasioneze astronomia şi fotografia.

G.C. — Credeţi că momentul acela v-a influenţat în oarecare măsură ca pictor ? Consideraţi că toate acestea fac parte din formaţia dumneavoastră de pictor ?

H.H. — E foarte greu de spus. Îţi trebuie un anume gust ca să-ţi placă acele mici puncte de pe cer : constelaţiile. Există o parte abstractă în ceea ce numim noi constelaţie.

G.C. — După cîte se pare oamenii de ştiinţă detestă ideea de a aşeza pe acelaşi plan arta şi ştiinţa. Ei consideră — pe drept cuvînt — că lumea lor este cu desăvîrşire închisă, că ei înşişi constituie o categorie cu totul aparte în sînul umanităţii şi că restul omenirii nu-i poate în nici un fel înţelege. Astfel, nu-i pot suferi pe cei care, fără a fi matematicieni, discută despre matematică ; sau despre fizică, fără a fi fizicieni. Nu sînt nici matematician, nici fizician şi totuşi nu mă pot opri, privind o pînză lucrată de dumneavoastră, să mă gîndesc la ideea de traiectorie a particulelor.

H.H. — Cred că, în general, sîntem, astăzi, mult mai mult decît în trecut, influenţaţi de unele teorii din fizică. S-au aflat atîtea lucruri despre atom în ultimele decenii, încît nimeni nu scapă de influenţa acestor descoperiri.

G.C. — Asta este ! Nimeni nu scapă și mă întreb dacă nu cumva dumneavoastră ați fost influențat în mod deosebit. Cine vă privește pînzele nu poate decît să gîndească : mișcare, traiectorie, forfota materiei, mișcarea browniană. Îți vin deodată pe buze cuvinte împrumutate din vocabularul fizicii. Sau din matematică : parabolă, hiperbolă. Bineînțeles, nu aceste noțiuni constituie pictura...

H.H. — Într-adevăr. Am oroare de cei care, de pildă, folosesc figurații din astronomie sau fizică. Este o nouă formă de figurație, care nu are nici un sens. Sînt însă de acord că aceste lucruri pătrund în spirtul nostru, că participă la formarea modului nostru de a gîndi. Dar dacă cineva se apucă să picteze microbii priviți prin microscop... ar face mai bine să picteze femei de stradă din Montmartre sau din Montparnasse. Trebuie să recunosc că în copilărie m-au impresionat în mod deosebit fulgerele. La vîrsta cînd mai faci oameni de zăpadă, eu umpleam caiete întregi, la nesfîrșit, cu fulgere. Cu fulgere văzute sau închipuite. De sus și pînă jos, pe toată lungimea hîrtiei nu desenam decît fulgere. E foarte posibil ca acest lucru să mai subziste în maniera mea de a desena, care, foarte adesea, pare a se desfășura sub semnul zigzagului. S-ar putea ca obsesia liniei ce traversează în viteză o pagină să-mi vină de la fulgerele care m-au impresionat atît de mult în copilărie.

G.C. — E ceea ce a determinat o mișcare interioară pe care o percepeți încă foarte acut.

H.H. — Da.

G.C. — Îmi spuneați, de curînd, că trebuie să fim cu băgare de seamă atunci cînd nonfigurativul tinde să devină figurativ...

H.H. — Da.

G.C. — ...cum ar fi, de pildă, desenul unor secțiuni histologice sau peisajele văzute, parcă,

din avion. Îndeobște, nu se înlocuiește o reprezentare printr-o altă reprezentare.

H.H. — Și nici printr-o reprezentare fizică. Mișcările interioare, tot ceea ce numim noi o stare de mulțumire sau de nemulțumire, tot ce resimțim, toată mînia împotriva lumii sau, dimpotrivă, mulțumirea față de lume — toate acestea nu reprezintă, în sine, vreun subiect... Gîndind astfel, ai comite o gravă eroare. Unii însă așa gîndesc. Privind o pînză, ar fi stupid să socotești că ea poate reprezenta, de pildă, bucuria pictorului la vestea unei victorii militare. E o prostie grosolană. Trăirile interioare pot constitui, e drept, o bază, o incitație.

O incitație, atîta doar...

Un strigăt, de pildă, nu este artă. Un strigăt nu înseamnă încă nimic. Pentru ca un strigăt să devină artă, el trebuie supus unor legi foarte greu de definit.

G.C. — Cum se constituie experiența unui pictor? Cărui aspect din experiența lui i se adresează el cînd creează?

H.H. — Cred că folosim experiența noastră totală în ce privește realitatea.

G.C. — Cu alte cuvinte, ochiul nu reprezintă ceea ce are pictorul mai prețios?

H.H. — Ochiul este, fără doar și poate, un element absolut necesar picturii. Dar ceea ce vedem nu reprezintă întreaga noastră experiență de viață. Mai sînt atîtea alte elemente. Orbul are o experiență de viață, ca orice om, dealtfel, ba, uneori, ea e mai profundă decît a altor oameni. Cred că perceperea lumii exterioare prin intermediul ochiului este îndeajuns de înșelătoare. De pildă, la marginea unui peisaj oarecare, vezi un fel de dungă albăstruie. E o pădure. Știi că e o pădure. Dar asta nu-ți oferă experiența pădurii. Spui: „e o pădure". O știi din experiență. Dar adevărata experiență a pădurii o realizezi abia cînd te afli în ea, cînd te izbești de copaci, cînd stai la umbra

lor, cînd ai de-a face direct cu frunzişul, cu vibraţia crengilor, cu răcoarea muşchiului şi aşa mai departe. Abia acolo, sprijinindu-te de copac, simţi cu adevărat scoarţa copacului, abia acolo cunoşti pădurea. O dungă violetă, o linie albastră la orizont nu-ţi spune ce este pădurea. Fenomenul se generalizează. Mult mai mult decît prin văz, experienţa noastră se constituie cu ajutorul celorlalte simţuri.

G.C. — Acelaşi lucru s-ar putea afirma şi despre apă.

H.H. — Despre apă... Cînd vezi o apă, vezi reflectări, vezi luciri mătăsoase. Dar cunoşti apa, pentru că ai intrat în apă. Abia aşa îi afli răceala, abia aşa îţi devine familiar acel lichid în care se poate înota, în care corpurile pierd din greutate ; cunoşti mişcarea apei prin valurile care te răstoarnă. Doar în acest fel ajungi să cunoşti apa. Mărginindu-te s-o priveşti nu se cheamă că o cunoşti, chiar dacă o vezi aşa cum a pictat-o, cu atîta strălucire, Monet. A vedea nu înseamnă o experienţă totală. Experienţa noastră se constituie din tot ceea ce am trăit. Mi-e frig, mi-e cald, sufăr, toate mişcările interioare ale trupului meu, iată ce-mi oferă accesul către cunoaşterea lumii. Cînd pruncul intră în viaţă, ţipă, fiindcă e cumplit să trăieşti în realitate. Aşa, cunoaştem lumea. Ceea ce simţim cu adevărat este cu mult mai puternic decît petele de roşu sau de albastru pe care le zărim în jurul nostru. Pentru noi, pictorii, toate acestea trebuie exprimate. Asta e altceva, dar experienţa redusă la simpla vedere a lucrurilor nu ne face să cunoaştem nici obiectul, nici lumea. Nu exclud, desigur, văzul, dimpotrivă, numai că văzul nu înseamnă singura noastră cale de cunoaştere. Avem multe alte căi de cunoaştere.

G.C. — Credeţi că ochiul este mai înşelător?

H.H. — Aş zice că da.

G.C. — Pictorul ar vrea să valorifice toate celelalte moduri de cunoaștere ?

H.H. — Da. El vrea să valorifice tot ceea ce constituie experiența noastră de viață : anturajul nostru, noi înșine, totul ia parte la formarea cunoașterii noastre, la alcătuirea tuturor emoțiilor noastre.

G.C. — Și toate acestea, pictorul le trece în pictura lui ?

H.H. — Nu are încotro.

G.C. — Cu alte cuvinte am comite o mare greșeală considerînd că pictorul ia cunoștință de lumea reală cu ajutorul ochiului. Este, de-altfel, tot atît de fals să crezi că muzicianul, compozitorul, percep lumea cu ajutorul urechii.

H.H. — Evident, muzicianul nu percepe lumea numai prin sunet.

G.C. — Socotiți că pictorul care se bizuie pe reprezentare acordă prea mare importanță perceperii cu ajutorul ochiului ?

H.H. — Da. Așa cred.

G.C. — Bine, dar toată pictura din trecut este o pictură bazată pe reprezentare.

H.H. — Întrebarea rămîne deschisă. Vorbeați, firește, de pictura bună, de adevărata pictură. În epoca noastră sîntem mai degrabă atrași de o concepție interioară. Nu acordăm mare importanță — sau doar prea puțină — formei văzute. E vorba mai curînd de diferite trepte...

G.C. — A te limita la forma văzută însemnă a-ți limita experiența. Înseamnă, oare, în același timp, a accepta, deliberat, un obstacol în calea liberă a mișcării mîinii ?

H.H. — Este o piedică pentru orice mișcare. Este un obstacol pentru orice trăire lăuntrică.

G.C. — Totuşi, trăirea lăuntrică a unui pictor nonfigurativ din zilele noastre nu poate să se deosebească într-atît de trăirile unui El Greco sau Michelangelo...

H.H. — Da, numai că ei rămîneau dominaţi de spectacolul exterior.

G.C. — Credeţi, oare, că pictorul din acea vreme forţa lucrurile? Socotiţi că îşi silea experienţa să se integreze unui anumit număr de forme?

H.H. — Da. Exprimarea artistului era constrînsă de realitatea reprezentată, or asta constituia un obstacol în calea expresiei pure şi libere.

G.C. — Socotiţi că astăzi exprimarea pictorului s-a liberat de acest obstacol?

H.H. — Fără doar şi poate.

G.C. — Care sînt obstacolele întîmpinate în exprimarea artiştilor din zilele noastre? Sînteţi pictor nonfigurativ. Nu vă mai constrînge necesitatea reprezentării... Oare alte constrîngeri s-au substituit celei de care v-aţi eliberat?

H.H. — Nu, nu cred. Şi asta e ceva deosebit de frumos. Cred că pictorii din generaţia mea, pictorii abstracţionişti, trăiesc din acest punct de vedere o stare de oarecare fericire. Pot, cu alte cuvinte, să se dăruiască din plin, fără nici un fel de piedică, propriei lor nevoi de exprimare.

DE VORBĂ CU CHARLES LAPICQUE

Georges Charbonnier — Pentru un cercetător ar fi interesant să studieze, să cerceteze metodic raporturile care există — dacă este cazul să stabilim raporturi — între, pe de o parte, cantitatea şi calitatea experienţelor unui om şi, pe de alta, modul în care acest om înţelege noţiunea de realitate. Pictorul zilelor noastre a descoperit pictura abstractă. Or, e aproape un loc comun acela de a reafirma că pictorul posedă o experienţă în stare să-i confirme, în orice clipă, caracterul concret al lumii înconjurătoare. Dintre toţi muritorii, pictorul este singurul, poate, capabil să-şi construiască propria casă. Dintre toţi intelectualii, el este printre puţinii care nu dispreţuieşte făţiş sau în sinea sa activitatea fizică, sportivă chiar. Pictorul cunoaşte greutatea lucrurilor, rezistenţa materialelor. El este pregătit să acorde noţiunii de efort toată importanţa pe care i-o dă gîndirea contemporană. În consecinţă, nimic, nici o fărîmă din experienţa lui nu pare a fi în măsură să-l îndepărteze de ceea ce numim, în mod curent, realitate. Ca intelectual — şi nu vom accentua niciodată îndeajuns acest termen cînd e vorba de pictorii zilelor noastre — el este cel mai avizat în privinţa gîndirii contemporane, a demersului ei. În contact intim cu materia, pictorul

menține tradiția experienței omenești de-a lungul timpului. Din acest punct de vedere, experiența pictorului din anii '50 este aceea a omului primitiv, a pictorului Renașterii sau a pictorului impresionist. Această dublă remarcă ne face să conchidem că, dintre toți artiștii, pictorul este cel mai calificat pentru a aprofunda noțiunea de realitate. Noi, privitorii, îl putem crede pe cuvînt — el așază, în forme și culori, temelia noțiunii de realitate. Astăzi, veți asculta monologul pictorului Charles Lapicque care îmbină experiența pictorului cu aceea a omului de știință, și anume acea cunoaștere, aș zice agresivă, a numărului și a materiei.

— Charles Lapicque, cum trebuie folosit termenul de *realitate* cînd este vorba de pictură ?

Charles Lapicque — Nu mi se pare posibil să folosim termenul de realitate fără să amintim cîteva din diferitele înțelesuri formulate în filozofie în general. Ar mai trebui să arătăm și situația paradoxală a picturii — a picturii clasice, ca și a picturii actuale — în raport cu gîndirea filozofică, în epocile în care s-au produs avatariile picturii. Într-adevăr, gîndirea anticilor, gîndirea clasică în general, filozofia clasică, poate pînă în secolul al XVII-lea inclusiv, a socotit că, pentru a pătrunde realitatea, se impune neglijarea aparenței. Cu alte cuvinte, aparența este acel ceva care maschează realitatea. Ar trebui, e drept, să nuanțăm, să facem anumite distincții, dar, în ansamblu, prin aparență, nu putem ajunge la realitate, iată care ar fi concluzia gîndirii clasice.

G. C. — Cu alte cuvinte, dorința de a atinge substanța naturii, esența ei, ne determină să nu ținem seama de aparență ?

G. L. — Să nu ținem seama de aparență pentru a ne apropia de realitate. Or, se întîmplă că tocmai pictura pe care o numim realistă — dar pe care, de fapt, nu o putem numi realistă, odată ce o plasăm în epoca ei — repre-

zintă cît se poate de limpede aparența lucrurilor. Pictura clasică „reprezintă". Ea ne arată tot ceea ce este aparență sau, mai exact, cea mai ostentativă „aparență". Această aparență poate fi verificată grație regulii lui Alberti.

G. C. — Da, se poate spune că și atunci cînd pictura clasică interpretează invizibilul, îl reprezintă foarte concret. Necuratul, toate întrupările Demonului, toate încarnările Diavolului, așa cum apar ele în pictură, sînt încarnări extrem de materiale, extrem de vizibile. Nu fără oarecare ezitare am spune chiar : lesne de recunoscut.

C. L. — Exact. De fapt pictura clasică inserează invizibilul în spectacolul vizibil al lumii.

G.C. — Îngerii sînt vizibili. Bunele-Vestiri sînt personaje înaripate, dar consistente, personaje pe care le-am putea, parcă, atinge și care se înclină în fața unei femei despre care ni se spune că este Fecioara. Toate personajele, toate obiectele sînt tangibile, Invizibilul este totdeauna încarnat.

C. L. — Da, exact. În consecință, pe de o parte, această pictură nu s-ar putea numi realistă de vreme ce prin aparență ni se dă reprezentarea ; iar pe de altă parte pentru că acea reprezentare nu poate fi, prin definiție, realitate. De unde, o primă situație paradoxală.

G. C. — După dumneavoastră, asemenea pictură nu poate fi numită realistă. Nu credeți că, dimpotrivă, e vorba de însăși pictura realistă ?

C. L. — Noi, cei de azi, o putem numi realistă, dar, la epoca respectivă, nu putea fi și nici nu a fost denumită ca atare.

G. C. — Trebuie, deci, să precizăm : pentru noi, ea reprezintă o pictură realistă, pentru contemporanii ei, în schimb, nu era o pictură realistă.

C. L. — Şi iată urmarea de ajuns de bizară : gîndirea modernă a reabilitat aparenţa. Pe scurt, eliminînd etapele, putem spune că geniul lui Bergson este acela care a reabilitat în modul cel mai limpede aparenţa. El ne-a demonstrat, de pildă, că prin percepţie ajungem chiar în inima realităţii. Iată o reabilitare magistrală a aparenţei.

G. C. — Găsiţi că putem accepta integral argumentele lui Bergson ? Nu sînt sigur de asta.

C. L. — „Sigur" e un cuvînt care nu-şi află locul într-o asemenea discuţie, mai cu seamă în sensul ştiinţific, nu-i aşa ? Cu toate acestea, sînt de părere că vederile lui Bergson sînt, în domeniul de care ne ocupăm acum, geniale.

G. C. — Cred că trebuie precizat în ce măsură acest punct de vedere este genial: Bergson este genial cînd afirmă că percepţia este sesizarea înţelesului obiectului.

C. L. — Într-adevăr.

G. C. — Dar această sesizare a înţelesului comportă o depăşire sau, cel puţin, o aprofundare a aparenţei. Cînd văd aparenţa, văd doar capota maşinii, dar nu ştiu nimic despre motor. Înţeleg prin aceasta că a percepe maşina înseamnă a pătrunde în interiorul ei — dacă mă pot exprima astfel. În consecinţă, motorul trebuie să fie inclus în percepţia mea. Dar dacă nu percep decît linia aerodinamică, nu se cheamă că cunosc maşina.

C. L. — Văd că vă feriţi de abuzul care, după Bergson, s-a comis într-o privinţă. Abuzul comis de psihologia formei prin aserţiunea că un singur aspect al realităţii percepute ne dezvăluie însăşi această realitate.

G. C. — După toate erorile paleontologiei. care pretindea să reconstituie obiectul pornind

de la un fragment izolat al obiectului, cred că trebuie să fim foarte prudenți...

C. L. — E drept. Ar trebui să ai geniul lui Cuvier și nici așa n-ai reuși întotdeauna. Ca atare nu trebuie să acceptăm *ad literam* teoria lui Bergson, ci s-o considerăm mai degrabă o aspirație grandioasă.

G. C. — Aspirația lui Bergson de contopire cu lucrurile nu reprezintă, oare, o aspirație mistică ?

C. L. — Este o anume revărsare de vitalitate. Pentru că există, la Bergson, un fel de forță, un fel de vitalitate care țîșnește în acest chip. Trebuie, deci, pe de o parte, s-o acceptăm integral și să refuzăm interpretările prea comune. S-o acceptăm în totalitatea ei ca pe un aport genial și revelator și să ne ferim s-o coborîm spre înțelesurile prea prozaice. Într-adevăr, dacă nu privesc decît fațada unei case necunoscute, nu-i pot ghici interiorul, nu pot lua cunoștință de grădina ei, de curte etc. Deci, chiar dacă multiplic aparențele, nu descopăr totdeauna realitatea. Adesea dau peste alte aparențe monstruoase, în stare să le distrugă pe cele dinainte cunoscute. Știm, de pildă, că Proust a văzut-o, dintr-o dată, într-o zi, pe bunica lui, ca pe o bătrînă necunoscută. Monstruozitatea acestei viziuni l-a copleșit. Ceea ce aș dori eu să reținem e faptul că aparența se reabilitează ca mijloc de cunoaștere a realității și asta încă de la începutul secolului al XX-lea. Dealtfel, abia din acest moment putem spune că mișcarea a luat amploare și siguranță. Odată cu Bergson și după el. Așadar, ce face pictura în chiar acel moment ? Ea își întoarce fața de la aparența vizibilă a lucrurilor. Este tocmai momentul pe care-l alege pentru a refuza să ne mai ofere aparența vizibilă a lumii. Cu alte cuvinte realitatea lumii. Aceasta este epoca lui Cézanne, cred eu. Cu el, demersul nu se isprăvește. Cézanne nu face decît să aibă o viziune genială a lucrurilor. El amorsează o

mişcare care nu e alta decît cubismul a cărui naştere a coincis cu ceea ce numim azi Abstracţionismul. În zilele noastre, se face o discriminare între cubism şi abstracţionism, dar, în acea epocă — e de ajuns să-l citäm pe Apollinaire pentru a ne convinge — nu se făcea această disociere. Deci, către 1909 - 1910 se constata aprinsa dorinţă de separare de obiect, de refuzare a obiectului. În consecinţă, o dorinţă de a nu reda nici o aparenţă vizibilă. Dacă aparenţa subzista încă — era rezultatul unei fantezii individuale, adică un fenomen cu totul întîmplător. Dar mişcarea în ansamblul ei afirmă intenţia de a se lipsi de obiect, de aparenţele vizibile ale lumii şi, în consecinţă, de ceea ce putem numi, azi, realitate. Iată un paradox al picturii. Pe scurt, în chiar momentul cînd pictura s-ar fi putut chema realistă în spiritul gîndirii moderne, şi-a refuzat tocmai aspectul în virtutea căruia s-ar fi putut denumi astfel, adică aparenţa vizibilă a lucrurilor. Pictura abstractă nu refuză orice aparenţă vizibilă, de vreme ce, firește, ne arată aparenţe vizibile, numai că ele nu aparţin lumii reale.

G. C. — Nu credeţi că am putea stabili ce anume separă cubismul de abstracţionism ? În epocile în care pictura este considerată clasică, se poate defini atitudinea pictorului în faţa realităţii. O singură atitudine. Or, ceea ce desparte cubismul de abstracţionism sînt tocmai atitudinile diferite în faţa realităţii. În chiar aceeaşi epocă întreaga pictură, la începutul secolului, nu este detaşată de aparenţe. Cubismul procedează, dimpotrivă, prin multiplicarea aparenţelor.

C. L. — Exact.

G. C. — Pictorul abstracţionist — sau nonfigurativ — este acela care se depărtează de aparenţe şi care adoptă o poziţie filozofică vecină cu aceea a pictorului aşa-numit clasic. Dar dacă pictorul abstracţionist se detaşează de rea-

litate este tocmai pentru ca — asemenea pictorului numit „clasic" — să ajungă la ceea ce consideră el a fi realitate. Mi se pare deci, că dacă în cazul pictorului cubist a face pictură înseamnă a multiplica aparențele, atitudinea pictorului abstracționist duce la multiplicarea realităților : realitatea picturii ca atare, realitatea spectacolului lumii, realitatea relației pictor-lume, realitatea relației privitor-pictor. Realitatea este, deci, cea care devine multiformă.

C. L. — Da. Cred însă că am abuza de formule enumerînd aici diversele tipuri de realitate, în toate accepțiile lor. Ceea ce obișnuim să numim realitate este, oricum, o realitate care reclamă un obiect și un subiect, nu-i așa ? E drept, dacă se cere un subiect prin care să se dezvăluie realitatea, se mai cere și altceva pe lîngă subiect. Unul dintre filozofii noștri eminenți, Gabriel Marcel, spune că realitatea nu este obiectivă, ci transsubiectivă. E limpede : e nevoie, deci, de un subiect. Dar mai e nevoie ca din acest subiect să se întrevadă și altceva, ceva aparținînd lumii, sau acelui ceva numit îndeobște lume și care să fie realitatea. Iată ce se numește realitate. Nu ne-am putea limita, cred, să afirmăm că realitate este realitatea culorilor sau formelor dintr-un tablou sau realitatea pînzei, sau — cum spuneți dumneavoastră — realitatea relației pictor (sau chiar spectator) cu pînza, pentru că așa ceva ar reprezenta o realitate prea închisă, prea limitată ca să poată fi numită pe drept cuvînt realitate. Care e părerea dumneavoastră ?

G. C. — Cred că aveți dreptate cînd socotiți că e „prea limitată, prea circumscrisă", dar mai cred că, în prezența unei pînze „abstracte", trebuie să mai vorbim și despre o fracționare a realității, dacă nu chiar despre o multiplicare a realității. Să luăm una dintre aceste realități. De pildă : condiția existenței operei de artă abstracționiste este recunoașterea ei de către spectator, ca operă de artă.

G. L. — Dacă n-ar exista altă realitate decît tablourile, ar fi o realitate care nu ar intra cîtuşi de puţin în circuitul general al realităţii. Acest circuit general comportă realitatea lumii şi, poate, în anumite perspective, cum ar fi în perspectivele religioase, realitatea acestei lumi şi încă o alta, realitatea unei lumi de dincolo, realitatea vieţii noastre ca şi realitatea vieţii de apoi. Realitatea nu poate fi denumită ca atare dacă nu se varsă, să zicem, într-un mare circuit de realitate ; or, această realitate a pînzei mi se pare un foarte, foarte mic circuit.

G. C. — Cu siguranţă. Am precizat însă că nu mă refer decît la un caz particular al realităţii. Cred că deslușesc în cuvintele dumneavoastră încrederea într-o realitate — n-aş numi-o materială, dar, oricum, foarte consistentă — a lumii exterioare. Am impresia că, în ceea ce vă priveşte, admiteţi o lume exterioară fermă, reală, solidă, aparentă, perceptibilă. O lume pe care aţi dori s-o intuiţi într-o manieră absolut bergsoniană, cum spuneaţi adineauri. Vorbiţi cu prea multă simpatie despre acest lucru ca să nu fiu tentat să cred că e vorba despre propria dumneavoastră atitudine.

C. L. — Da, cam aşa s-ar putea defini atitudinea mea, deşi în acest moment gîndesc într-un sens diametral opus. Cred, de pildă, că realitatea ne scapă, că lumea nu este „plină", că de cele mai multe ori ea nu ne dezvăluie plenitudinea lumii. Cred, de asemenea, că doar prin experienţa vieţii se poate atinge realitatea lumii.

G. C. — Oare, realitatea lumii vi s-a prezentat dintotdeauna cu aceeaşi eficacitate, cu aceeaşi violenţă, cu aceeaşi forţă ?

C. L. — Da, aşa mi se pare. Cam aşa. Am evoluat mai curînd în ce priveşte considerarea operei de artă. Cînd eram tînăr, totul — marea, un cal, o plimbare, fiinţele omeneşti — avea pentru mine aceeaşi realitate ca şi acum.

Ceea ce, însă, s-a schimbat fundamental este eu-ul meu în prezența operei de artă. Mi se pare că am ajuns la o mai vastă înțelegere. Cînd aveam vreo 20 sau 25 de ani, am petrecut 15 zile la Poitiers și nu m-am dus să văd nici măcar *Notre Dame de Grande*. Ceea ce nu aș mai face acum. Pe vremea aceea mergeam, în schimb, la mare. O fac și azi. Numai că altfel.

G. C. — Numeroasele dumneavoastră îndeletniciri ,în afară de pictură — pasiunea pentru sporturi, pentru activități fizice — nu sînt, oare, în măsură să vă dea o mare încredere în soliditatea lumii acesteia ? Oare toate acestea nu vă conving că ea există, nu vă îndreptățesc să credeți în soliditatea aparenței ?

C. L. — Ba da, cu siguranță. Numai că — atenție ! — situația e cu dublu tăiș. Întrucît nu mai sînt în stare să alerg după autobuz ca pe vremuri, și cu siguranță că în cîtva timp — deoarece nu mai sînt chiar așa de tînăr — îl voi prinde și mai greu, înseamnă, oare, că autobuzul are și va avea mai puțină realitate ? Oare, pe măsură ce voi îmbătrîni, lumea își va pierde cu totul realitatea pentru mine ? Poate că așa va fi... dar nu sînt foarte sigur. Unii cred contrariul. În orice caz, e vorba de un fel de moarte.

G. C. — Orice activitate pe care nu o mai putem exercita devine, oricum, o activitate de care nu mai avem cunoștință, o activitate care a ieșit din realitate. O activitate de care te-ai rupt, urmată de o altă activitate, tot întreruptă, nu înseamnă, oare, moartea ?

C. L. — Orice activitate la care ai fost obligat să renunți rămîne, totuși, în memorie. *In memoriam*. Rămîne în artă. E drept, doar într-un anume fel.

DE VORBĂ CU JOAN MIRÓ

Georges Charbonnier — Miró, cu prilejul unei convorbiri recente, mi-ați spus un lucru care m-a izbit în mod deosebit: „Iată, am ajuns dincolo de pictura de șevalet". „Dincolo de pictura de șevalet". Ce înțelegeți dumneavoastră prin asta ?

Joan Miró — Înțeleg că pictura de șevalet este ceva experimental. Fără îndoială, e o căutare valabilă în sine, însă e ca o cercetare de laborator, prin care e necesar să treci, dar care trebuie neapărat să te ducă mai departe.

G. C. — Credeți, deci, că e necesar ca pictorii să facă pictură de șevalet, măcar într-o anumită perioadă a vieții lor ?

J. M. — E nu numai o etapă utilă, ci și una indispensabilă. Tînărul pictor nu ar putea să se dispenseze de ea, fără a fi pîndit de un pericol oarecare, dar artistul este un om care trebuie să depășească stadiul individualist, pentru a se strădui să atingă stadiul colectiv. Trebuie, cu orice preț, să se autodepășească, să-și părăsească, să-și ignore individualitatea, să se dezbare de ea, pentru a se confunda în anonim.

G. C. — Ce vă doriți ?

J. M. — Doresc contactul fizic cu oamenii, cu poporul, cu mulțimea.

G. C. — Aţi dori chiar să ajungeţi la o artă colectivă ?

J. M. — Da. La o artă colectivă şi anonimă, ca în marile epoci.

G. C. — Şi totuşi, o singură privire e de ajuns ca să recunoaştem pînzele dumneavoastră.

J. M. — Pentru că eu pornesc întotdeauna de la un lucru foarte direct, deloc intelectual.

G. C. — Mi-aţi mai spus că opera de artă trebuie să fie anonimă ca să se poată integra în ambianţă.

J.M. — Într-adevăr, o operă arhitecturală trebuie să fie dictată de peisajul care o înconjoară, de munţii care o împresoară, de mare. Nu se poate concepe planul unei opere arhitectonice stînd claustrat într-un birou. Opera e dictată de ritmul luminii şi al împrejurimilor. După cum o pictură murală este dictată de arhitectură, de planuri, de forme, de volume, de anturaj, pînă la stabilirea unei fuziuni complete între peisaj, arhitectură şi pictură. Iată, deci, că avem de-a face cu o operă absolut anonimă, impersonală. Aşa se întîmplă întotdeauna în marile epoci. Vechile fresce nu au fost semnate de autorii lor. Şi nici piramidele.

G. C. — Fie, dar să ne oprim puţin asupra unei alte, mari, epoci : aceea a impresionismului.

J. M. — În acest caz este vorba, firește, de un fenomen cu totul individualist. Pictură individualistă. Stare de spirit individualistă a pictorilor.

G. C. — Oare înclinaţia dumneavoastră pentru opera colectivă v-a determinat să faceţi ceramică ?

J. M. — Da, pentru că, în cazul ceramicii, lucrez cu colaboratori, cu artizani. Pe de altă

parte, în ceramică opera îmi este întotdeauna dictată de materie. Cînd am lucrat prima dată cu Artigas, i-am spus : „Nu trebuie să devii Miró ! Dimpotrivă, trebuie ca eu, Miró, să devin ceramist". Acesta a fost punctul nostru de plecare.

G. C. — Opera colectivă se regăseşte adesea în arta dumneavoastră. Bronzurile pe care le-aţi expus recent o atestă.

J. M. — Exact. Şi tot ea, munca colectivă, ne-a îngăduit în acest caz special să regăsim secretul patinei foarte rare şi foarte asemănătoare patinei care acoperă bronzurile chinezeşti antice.

G. C. — Într-o zi mi-aţi spus : „Trebuie să respectăm materia".

J. M. — Evident, trebuie să avem cel mai mare respect pentru materie. Ea este punctul de plecare. Ea dictează opera. Ea o impune.

G. C. — Max Ernst spune că el „interoghează" materia.

J. M. — Un dialog există, evident. Un dialog care se stabileşte cu materia. Cînd faci ceramică materia vasului îţi dictează ce şi cum să faci. Ea, materia, îţi impune legile.

G. C. — Cred că putem merge şi mai departe. Cînd lucraţi ilustraţiile unei cărţi, de pildă, aceste ilustraţii nu vă sînt, oare, impuse de altceva decît de text ?

J. M. — Fără îndoială. Caracterul literelor, punerea în pagină. spaţiile albe... Iată ce trebuie să ghideze artistul căruia îi este dictat — insist asupra acestui cuvînt deosebit de important — ce anume trebuie să facă. Nu lucrez cu fantezia. Lucrez cu o disciplină foarte severă. Aş repeta cu plăcere, acum, ce am spus mai adineauri. Spun litografilor, cum îi spuneam şi lui Artigas : „*Eu* sînt cel ce trebuie să devin litograf. Nu căutaţi să faceţi ce fac eu".

G. C. — Să ne întoarcem la pictura de şevalet. Vă aflaţi în faţa unei pînze. Cum lucraţi ? Plecaţi de la pînza goală ?

J. M. — Niciodată, niciodată. Niciodată nu folosesc o pînză aşa cum e ea, aşa cum am cumpărat-o de la negustor. Provoc accidente, o formă, o pată de culoare. Orice accident e bun. La început, materia e cea care decide. Pregătesc fundalul, curăţindu-mi, de pildă, pensulele pe această pînză. Mi se mai întîmplă să torn şi puţină benzină pe pînză.

Cînd e vorba de un desen, şifonez hîrtia. Sau o ud. Apa care curge pe hîrtie trasează o formă.

G. C. — Să înţelegem că, pentru dumneavoastră, punctul de plecare al lucrării este lipsit de importanţă ? O trasare arbitrară, o trasare stabilită de orice vă convine ?

J. M. — Da. Prima trasare impune o urmare. Dacă dumneavoastră aţi începe o pictură, eu aş putea s-o continui. Materia este cea care comandă totul. Sînt împotriva oricărei căutări intelectuale, preconcepute şi lipsite de viaţă. Pictorul lucrează ca poetul : întîi vine cuvîntul şi-apoi ideea. Nu poţi hotărî dinainte să scrii despre fericirea oamenilor ! Sau dacă poţi, înseamnă că eşti pierdut. Faceţi o zmîngălitură. Pentru mine ea înseamnă un punct de plecare. Un şoc. Acord o mare importanţă şocului iniţial.

G. C. — Să ne întoarcem la lucrarea colectivă. Simţiţi o vie atracţie pentru opera colectivă. Colaboraţi cu ceramişti, cu artizani. Cu toate acestea, nu colaboraţi cînd e vorba de pictură. De ce ? Nu aveţi nici atelier şi nici elevi cum se obişnuia odinioară. De ce ?

J. M. — Pentru că aşa ceva a devenit imposibil.

G. C. — De ce ?

J. M. — Întreaga noastră organizare socială se sprijină pe o bază individuală. Eu unul doresc, doresc mult, instaurarea unei ere de producție artistică pur colectivă.

G. C. — Idealul acesta exista, oare, în trecut ?

J. M. — Cu siguranță.

G. C. — Pînă la ce epocă ne-am putea întoarce ? Pînă la Rubens..., de pildă ?

J. M. — Mult mai în urmă ! Trebuie să ne întoarcem pînă la izvoarele expresiei pentru a regăsi forma colectivă. Rubens înseamnă tot pictură individuală.

G. C. — Credeți că arta trebuie să fie anonimă pentru a-și regăsi sursele profunde ? Dar asta înseamnă și că artistul ar trebui să renunțe la personalitatea și la originile sale. Mi-ați spus într-o zi că artistul trebuie să lase „să-i crească rădăcini".

J. M. — Da... Rădăcinile solului său. Rădăcinile pămîntului. Însă nu ale pămîntului în accepția de „patrie". Vorbesc despre pămîntul din care cresc arborii, o floare, o legumă. Aceste rădăcini trebuie să crească, zi de zi, tot mai mult.

G.C. — Acest fond comun al artei, la care aspirați să ajungeți renunțînd la personalitatea dumneavoastră nu l-ați putea atinge decît prin creșterea tot mai în adînc a rădăcinilor ?

J. M. — Chiar așa.

G. C. — Cu alte cuvinte, un mexican să facă artă mexicană, un spaniol artă spaniolă.

J.M. — Mai exact, un mexican să nu încerce să devină francez. Să rămînă al „rasei" sale, dar într-un sens universal, evident. Într-o înflorire universală.

G. C. — Vederile acestea vă determină, desigur, să acordați o mare însemnătate artei populare și produselor ei ?

J. M. — O însemnătate enormă. O farfurie sau o lingură de supă făcute de un țăran sînt pentru mine la fel de minunate ca un porțelan japonez din marea epocă, un porțelan pe care-l admir în vitrinele muzeelor.

G. C. — Dar obiectele de care ne folosim în viața de zi cu zi nu au, oare, formă arbitrară ?

J. M. — Cîtuși de puțin. Au o formă dictată de necesitate și de forma corpului omenesc. Din asta i se trage frumusețea. Se întîmplă la fel ca în cazul arhitecturii, care — la rîndul ei — e dictată de peisaj. La mine acasă nu veți întîlni decît obiecte de artă populară, cumpărate pe cîțiva gologani. Am cumpărat, de pildă, linguri de lemn cu care se scot măslinele din ulcelele țărănești.

G. C. — Preferința pentru obiect ne duce la sculptură.

J. M. — Direct.

G. C. — Deci, sculptați.

J. M. — Evident.

G. C. — Cum ajunge cineva să sculpteze ?

J. M. — Printr-un contact nemijlocit cu pămîntul, cu pietrele, cu un copac. Cînd mă aflu la țară, nu mă gîndesc deloc la pictură. Dimpotrivă, sculptura este cea care mă interesează. De pildă : să zicem că plouă. Pămîntul e muiat. Iau puțină clisă... O frămînt... Și iată că devine o statuetă. Forma îmi este dictată de cîte o piatră. Pictura, mai intelectuală, e pentru oraș.

G. C. — Sculptați, modelați. Reiau proprii dumneavoastră termeni. Nu folosiți niciodată cuvîntul „a ciopli" !

J. M. — Nu, pentru că este mai puțin direct, e mai cerebral. Dacă modelez o bucată de lut, o fac în așa fel încît să încep cu amprenta degetului mare.

G. C. — Chiar în clipa aceasta, gestul vă însoțește vorbele.

J. M. — Comportare foarte latină. Importantă este senzația că te afli în contact cu lutul.

G. C. — Preferați, deci, materia care poate fi modelată direct și mai puțin ghipsul, care poate fi, ulterior, turnat.

J. M. — Ghipsul este oarecum lipsit de viață. e o materie mai rece.

G. C. — Tocmai ați terminat o sculptură. Dar această sculptură e destinată să ocupe un anumit loc. Trebuie „să țină". Cum vedeți acest lucru ?

J. M. — O sculptură trebuie „să țină" în aer liber, în mijlocul naturii. Sculptura trebuie să se confunde cu munții, cu arborii, cu pietrele ; trebuie ca, împreună, aceste elemente să formeze un tot.

G. C. — Chiar și o insectă...

J. M. — Chiar și insecta care se așează pe un personaj își are importanța ei. Trebuie ca această insectă, acest păianjen, sau — dacă vreți — această pasăre sau acest fluture să facă parte din opera de artă.

G. C. — Cu alte cuvinte, camuflajul...

J. M. — Da, camuflajul...

G. C. — Impins pînă la identificarea...

J. M. — ...cu natura. Dacă zburați cu avionul peste această sculptură, trebuie ca sculptura să se contopească cu peisajul, cu tot ce o înconjoară.

G. C. — Nu este, deci, necesar, ca ea să fie reprezentativă.

J. M. — Trebuie doar ca ea să fie dictată de natură. Ceea ce, de pildă, nu se întîmplă în cazul lui Donatello, ale cărui sculpturi sînt făcute pentru un spațiu închis ! În sculptură nu trebuie nici să imiți, nici să interpretezi, fie oricît de liber.

G. C. — Deci, nici un fel de expresionism.

J. M. — Nici un fel.

G. C. — Toate activitățile manuale vă interesează foarte mult.

J. M. — Le acord o importanță din ce în ce mai mare. Ca atare, ajung la litografie și la gravura în lemn.

G. C. — Ce diferență există, după părerea dumneavoastră, între aceste două moduri de expresie ?

J. M. — Litografia este, mai degrabă, o nouă tehnică de desen — ce folosește, bineînțeles, procedee diferite — dar e vorba tot de linie, de culoare, de cerneală îndoită cu apă. În timp ce gravura în lemn rămîne mult mai directă. Iei o bucată de lemn și începi s-o cioplești cu dălțița, s-o tai...

G. C. — De data aceasta ați folosit expresia „a ciopli".

J.M. — Lemnul este cel ce impune acțiunea. Și, deci, cuvîntul.

G. C. — Iată-ne, reveniți în domeniul sculpturii.

J. M. — Evident. Un lemn gravat se apropie de basorelieful cioplit, tăiat.

G. C. — Încă ceva care mă uimește : dumneavoastră obișnuiți să dați un titlu poetic unui tablou, dar nici un fel de titlu poetic unei sculpturi. De ce ?

J. M. — Pentru că un tablou este cu mult mai liric decît o sculptură. O sculptură este mai concretă. Ea se contopește cu natura.

G. C. — De la pictură am trecut la alte manifestări artistice. Ca atare, în mod firesc, am ajuns la sculptură. Cred că pe aceleași temeiuri ne putem îndrepta către muzică. Reiau propriile dumneavoastră cuvinte : mi-ați spus că o pînză înseamnă un anume ritm muzical și poetic ; și mi-ați mai spus că dumneavoastră nu faceți nici o diferență între poet, muzician și pictor.

J. M. — Totul poate fi asimilat într-o pictură.

G. C. — Dar, de vreme ce nu diferențiați poetul de muzician și de pictor, iată-ne în prezența unei creații complexe : baletul.

J. M. — Baletul mă interesează foarte mult. Am lucrat *Jocuri de copii* și nădăjduiesc să mai realizez și altele. Baletul este un mijloc de a intra în contact direct — la care țin — cu publicul. Mi-ar place să scriu eu însumi libretele. Ca autor al muzicii mi-ar fi plăcut un Bela Bártók sau un Schönberg. Dealtfel, baletul este tipul clasic de artă colectivă.

G. C. — Pentru asigurarea acestui contact direct între artist și public, mi se pare că cea mai bună metodă ar fi introducerea operei de artă în casă, adică acolo unde locuiește omul.

J. M. — Bineînțeles. La fel, doresc introducerea ceramicii în arhitectură. Ceea ce se și practică dealtfel în Brazilia și, în general. în țările cu mult soare, unde lumina se reflectă în ceramică. Și în Portugalia se practică.

G. C. — Numai că nu ajunge prezența operei de artă pe fațada caselor, trebuie, de asemenea, să facem ca opera de artă să pătrundă în locuințe. Cum să procedăm pentru ca opera

de artă, unică, să pătrundă în case, în nenumăratele case ? Dacă am ajunge să reproducem cu atîta perfecțiune o pînză, încît originalul să nu poată fi deosebit de reproducere, am rezolva problema ?

J. M. — Sînt împotriva reproducerii tablourilor. Socotesc că tabloul trebuie să rămînă unic.

G. C. — De ce ?

J. M. — Pentru că o reproducere este un lucru mort. Nimic nu poate imita granulația pînzei, „epiderma" ei.

G. C. — Și dacă s-ar izbuti ?

J.M. — Nu s-ar putea izbuti. Oricum, așa ceva ar însemna o abatere de la rostul ei. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că un tablou reprezintă o manifestare individualistă. Și tabloul poartă amprenta degetului mare, pecetea omului, pe care amprenta mașinii nu ar putea-o înlocui niciodată.

G. C. — Cu alte cuvinte ar trebui să renunțăm la răspîndirea picturii în mijlocul marelui public ?

J. M. — Nu trebuie nicidecum să renunțăm. Sugerez, în schimb, mari tiraje de stampe în culori. Se poate trage și un milion de exemplare. În acest fel, nimic nu e mort sau artificial. Dacă s-ar realiza tiraje foarte mari, prețul de cost ar ajunge extrem de scăzut.

G. C. — Trebuie să admitem că una dintre dificultățile de învins, în cazul cînd urmărim educația artistică a publicului, este prețul de cost al picturii, deloc la îndemîna marilor mase. Pînzele sînt achiziționate de amatori sau de muzee și se îngrămădesc, cu timpul, unele lîngă altele, ucigîndu-se între ele.

J. M. — Soluția rămîne. deci, aceeași : un foarte mare tiraj de stampe în culori.

G. C. — Am abordat problema introducerii operei de artă în casa omului pentru că arta dumneavoastră este optimistă. O pînză de Miró trezește veselia.

J. M. — Da, numai că, din fire sînt pesimist. Atunci cînd lucrez, vreau să mă eliberez de acest pesimism.

G. C. — Temperamentul spaniol este, fără doar și poate, dramatic.

J. M. — Nu trebuie confundat temperamentul castilian sau andaluz cu temperamentul catalan întru totul opus. Eu sînt catalan.

G. C. — O pînză de Picasso este dramatică. O pînză de Miró evocă umorul.

J. M. — V-am spus : sînt catalan.

G. C. — Cum puteți cuceri acest optimism ?

J. M. — Luîndu-mi în glumă personajele. Neluînd în serios omul, această marionetă pe care eu nu o pot lua decît în glumă.

DE VORBĂ CU FRANCIS PICABIA

Georges Charbonnier — Tot ce este nemişcat e mort. Tot ce este nemişcat este inserat într-un cadru. Acela al gîndirii. Picabia este pictorul vieţii. El respinge cadrele gîndirii, pentru că el gîndeşte mai iute. Atît de iute încît totul scapă, se risipeşte. Dacă Picabia ştie că pictura este un scop în sine, el mai ştie că şi pictura este un domeniu. Or, un domeniu este limitat prin definiţie. Şi Picabia — artist total — ştie că pictura nu exprimă totul. Străduindu-se să explice mereu mai mult — mereu mai bine — Picabia crede (sînt convins că pot afirma aşa ceva) nu numai în eşecul picturii, dar şi în eşecul mijloacelor de expresie — al tuturor mijloacelor de expresie. Picabia susţine că nimic nu poate înlocui viaţa. Nimic nu o exprimă, nimic, în afară de ea însăşi. Viaţa trebuie trăită. Şi Picabia — pictor, poet — omul paradoxului, n-a încetat să caute echilibrul între viaţa sa şi arta sa. Să cerceteze sensul căutărilor sale. Ceea ce-l însufleţeşte este o dorinţă de depăşire pe care o constată, o nevoie de a se prelungi, de a împinge toate limitele, oricît de îndepărtate ar fi ele, o poftă insaţiabilă de poezie. Ar trebui, poate, să adăugăm, Francis Picabia, că nu există pictură fără poezie ?

Francis Picabia — E imposibil să existe. Un om trebuie să fie, în sinea lui, un poet. Să

aibă dorința de a se exprima doar pentru el și de a regăsi satisfacția completă a unei emoții pe care i-a dat-o viața. O emoție pe care o resimte la vederea unui peisaj, sau a unei flori, sau orice tip de emoție... Pentru că, după părerea mea, emoția poetică este aceea care-l determină pe om să se exprime.

G. C. — Și, contrar părerii comune, constatăm că majoritatea marilor pictori sînt poeți. Fie că e vorba de Michelangelo, de da Vinci sau de Delacroix — și exemplele s-ar putea înmulți — constatăm că toți aceștia sînt poeți.

F. P. — Sînt întru totul de părerea dumneavoastră.

G. C. — Cînd se vorbește de pictură, s-ar zice că nu există decît un singur fel de pictură. Or nu e deloc așa. Vorbind de pictură sîntem de îndată tentați să amintim o „școală" — școala cutare sau cutare. Vorbim despre realism, despre antirealism, despre naturalism, impresionism sau cubism, de artă abstractă... Cum se face că nu vorbim deloc despre pictură pur și simplu ? În definitiv, ce reprezintă toate aceste școli ? Și, ca să luăm un exemplu, ce înseamnă cubismul ?

F. P. — Cubismul i-a fost inspirat lui Picasso de tablourile începute de Cézanne. Cézanne e primul care a întreprins cercetări, să le zicem, cubiste. Și a făcut-o cu multă sensibilitate. Pe acele pînze apăreau numai volume de culori, unele lîngă altele. Picasso a văzut pînzele acestea la Vollard, nu la Pissarro ; eu le-am văzut la Pissarro. Pe aceste pînze se vedeau volume colorate, să le zicem cubice. Se pare că Cézanne intenționa să „continue" aceste pînze. Poate că, totuși, tablourile de care vorbim sînt terminate astăzi ! Știți că pentru foarte mulți, pictura este o marfă, și bineînțeles, o pictură terminată are mai mare valoare comercială ! Pînzele acestea l-au inspi-
 rat, cum spuneam, pe Picasso. Picasso s-a aflat

în fața vieții și viața l-a inspirat. Iată latura poetică a lui Picasso.

G.C. — Să fi fost oare, vorba despre o confuzie, despre o „neînțelegere" poetică, în prezența tablourilor lui Cézanne ?

F.P. — Bineînțeles, Cézanne, zugrăvind aceste pînze, așază în ele poezia sa, iar Picasso a înțeles ce poezie să perceapă din tablourile lui Cézanne.

G. C. — Picasso este, deci, precursorul ?

F. P. — Da. Incontestabil.

G. C. — Sînteți de părere că alții l-au urmat pe Picasso și au întemeiat o școală ?

F. P. — Întocmai. Numai că termenul „școală" nu spune nimic. Să lăsăm cubismul și să trecem la ceea ce se cheamă artă abstractă. Și arta abstractă a devenit, azi o școală. Cu toate acestea, arta abstractă a existat dintotdeauna. Nu e o descoperire recentă. Cineva privește o pînză de Cézanne, un tablou cu praz, de pildă, și-l găsește admirabil. Dar nu aspectul fotografic al prazului îl seduce, ci partea de abstractizare propusă de Cézanne.

G.C. — Altfel spus orice pictură bună este abstractă ?

F.P. — Firește. Abstractizarea este o funcție a sensibilității noastre și a nevoii de exprimare legată de această sensibilitate. Și doar ea, această parte abstractă este cea care îl inspiră pe spectator.

G. C. — Am trecut și eu printr-o asemenea experiență. Și anume, la Expoziția Pinacotecii din München. Iată o confirmare a celor spuse de dumneavoastră. Pătrunzînd într-o sală, unde — pe peretele din fund — se afla o pînză a lui El Greco, am avut un șoc, un

șoc violent, un șoc de frumusețe... Și era, totodată, un moment de respirație largă... Și asta mi s-a întîmplat mai înainte de a vedea, înainte de a „citi" subiectul...

F. P. — Bineînțeles. El Greco nu vă comunica un subiect, ci o emoție. Emoția lui. Emoția pe care-o resimțea cînd picta sau cînd asculta muzică. Știți desigur că El Greco picta ascultînd muzică.

G.C. — Tabloul este deci, un factor de comunicare între artist și spectator.

F. P. — Firește.

G. C. — Artistul nu este, prin urmare, izolat.

F. P. — Nicidecum.

G. C. — Deci, artistul nu lucrează doar pentru sine.

F. P. — Lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Să lucrezi pentru tine — iată ceva care nu prea știu dacă are sens. Artistul resimte o anume emoție, de cîte ori e în contact direct cu natura. Și cum el dorește să regăsească, întruna, această emoție, face apel la amintiri, dar amintirile se succed și se învălmășesc. Oare care să fie clipa pe care artistul va dori să o fixeze ? Nu se știe. Sub această rezervă, adică sub rezerva faptului că nu-mi pot da seama pentru care dintre momente lucrează artistul, admit că artistul lucrează pentru sine. Și-acum, răspunzînd întrebării dumneavoastră, pot afirma fără grijă că artistul dorește să comunice cu spectatorul.

G. C. — Artistul are și datoria să comunice ?

F. P. — A, să nu vorbim despre datorie. Mai ales cînd e vorba de artiști : artistul mănîncă foc. El e în stare să înfulece foc. Și mă îndoiesc că savanții, cu teoriile lor, ar fi în stare să înghită flăcări.

G.C. — Spuneați, adineauri, că ceea ce ne impresionează la o pînză este latura ei abstractă...

F. P. — Abstractizarea este *omul* care se adaugă pretextului de a picta. Nimeni nu anunță dinainte că intenționează să facă o pictură abstractă. Lucrați-vă pînza și veți descoperi ce sînteți în funcție de ceea ce ați adăugat pretextului. Rezultatul, deci, este egal cu voi înșivă, în cazul în care pretextului i-ai adăugat ceva, cît de cît, reprezentat prin partea abstractă a pînzei.

G. C. — Ce este, prin urmare, un tablou?

F.P. — Un tablou este hipersensibilitatea unui om care se exprimă în fața naturii — natura reprezentată printr-o floare sau prin apa mării, sau, pur și simplu, printr-o cîmpie — și care dorește să-i păstreze amintirea.

G.C. — Dacă eu, ca spectator, aș afirma că un tablou reprezintă o încărcătură de emoții, un acumulator de energie și bucurii? Ați accepta această definiție care nu se referă la natura tabloului, după cum nici definiția pe care ați dat-o nu ține seama de natura tabloului?

F.P. — Cu siguranță. Vă spuneam, adineauri, că El Greco picta ascultînd muzică. Șocul îl reprezenta, fără îndoială, intensificarea emoției transmise. Vă asigur că muzica, ascultată de El Greco în timp ce picta, intra în emoția comunicată prin tablou. Există o pictură care te face să respiri, după cum există o pictură care te împiedică să respiri.

G.C. — De obicei, pentru a face un tablou, trebuie să ai o pînză, niște culori și pensule. Ați făcut, totuși, unele tablouri, integrînd cele mai diverse obiecte: piepteni, paie de sorbit limonada, etc.

F.P. — Ei bine, am să vă povestesc ceva: odată, întorcîndu-mă acasă — locuiam, pe

atunci, la țară — am găsit o invitație. Eram poftit să expun niște lucrări. Numai că nu aveam culori. Mi-am trimis șoferul în orășelul vecin să-mi cumpere Ripolin, cîteva paie de pahar, scobitori ; și din toate aceste obiecte, la un loc, am compus naturi-moarte : flori văzute, cîndva, de mine. A fost o excelentă ocazie ca să scap de tirania mijloacelor tradiționale ale picturii.

G.C. — Ați folosit pînă și niște sandale, așa numitele espadrile.

F.P. — Da, ca să figurez vapoare în port.

G.C. — Mi-amintesc că la expoziția dumneavoastră de la saloanele Drouin era un tablou care a intrigat pe toată lumea. Tabloul era, de fapt, o ramă. O simplă ramă. Fără nici o pînză. Iar golul încadrat era traversat de patru sfori.

F.P. — Tabloul era făcut să fie atîrnat într-o odaie sau într-o sală...

G.C. — ...atîrnat de perete ?

F.P. — Doamne ferește ! Atîrnat de tavan. Tabloul trebuia să rămînă „în transparență". Sforile acompaniau mișcarea a tot ce se petrecea dincolo de ramă, această „mișcare" constituia, de fapt, tabloul. Ca atare, tabloul nu putea atîrna decît departe de peretele ce l-ar fi „astupat". Tabloul împărțea, astfel, spațiul, în volume.

G.C. — Privitorul neavizat — sau mai puțin sensibil — nu risca, deci, să considere acest tablou drept o mistificare ?

F.P. — Nu era vorba de nici un fel de mistificare. Ar fi fost prea plicticos.

G.C. — Expus mistificărilor e doar privitorul cu o inteligență nu tocmai vie...

F.P. — ... pe care, oricum, creatorul l-a păcălit dinainte.

G.C. — Dealtfel te şi miri cum se revoltă că au fost păcăliţi (de artişti) toţi cei ce sucesc butoanele radioului, fără a avea habar de principiul radiofoniei, toţi cei ce răsfoiesc un tratat de matematică, fără a pricepe o iotă din el, indivizi a căror ignoranţă respectă ştiinţa ce le rămîne necunoscută, dar care, în schimb, disprețuiesc arta inabordabilă pentru ei. Nu credeţi, totuşi că ar trebui educaţi şi cei ce nu admit în ruptul capului să fie deformată „realitatea", adică ceea ce înţeleg ei prin realitate şi care sînt gata să jure că Poussin, Rafael şi Rembrandt sînt pictori realişti ?! Pentru a educa un astfel de public, ce ar trebui să i se spună ?

F.P. — Ar trebui învăţat să aibă sensibilitate şi inimă. Ceea ce e foarte greu. Dar de ce să educăm publicul ? Ca să-l faci să recite o lecţie ?

G.C. — Oare nu ar fi necesar, totuşi, să-l învăţăm să iubească pictura bună ?

F.P. — Pictura bună este pictura care-i place ! Pentru alţii poate că tocmai această pictură, pictura bună, este o pictură proastă. Pictura trăieşte din asemenea opoziţii. Trăieşte pe seama faptului că e iubită şi detestată. Aşa va trăi ea veşnic. Unora le place deşertul Saharei, iar altora le plac piscurile înzăpezite. Nici un criteriu obiectiv nu poate determina care este pictura bună. Pictura bună este pictura care place. Să lăsăm deoparte academismul. Pictura poate place celor mai simpli dintre oameni.

G.C. — Am găsit, într-un articol pe care l-aţi scris în 1922, cu privire la pictura de calitate, o anecdotă amuzantă. Citez : „O pictură bună nu este pictura care imită o altă pictură, gata făcută. Pictura bună nu se face strivind kilograme de pastă pe o pînză. Segonzac, care expusese vaci în picioare, în mijlocul unei păşuni, a fost foarte mirat cînd, la închi-

derea expoziției, le-a găsit culcate pe marginea ramei".

F.P. — Într-adevăr ! Culoarea se scursese încet-încet, și formase, lîngă ramă, un basorelief destul de frumos. Îmi amintesc și de o altă întîmplare al cărei erou am fost chiar eu. Eram în sud — la Cassis — și pictam pe cîmp. În fața mea se întindea un teren semănat cu mazăre. Grădinarul — probabil cel care semănase mazărea — se apropie de mine, privește pînza și-mi spune : „Al naibii de bine ați imitat mazărea asta !" Or eu nu pictasem nici un fel de mazăre. Pictasem un teren roșu, brăzdat de lungi fîșii verzi — poate că ele închipuiau mazărea. Totul semăna mai degrabă cu o stofă. Dar grădinarul văzuse, pe pînza mea, mazăre...

G.C. — Înseamnă că îi plăcea pictura.

F.P. — Poate.

G.C. — O problemă la ordinea zilei, foarte interesantă, e aceea a reproducerilor. Reproducerile sînt din ce în ce mai izbutite și Fautrier ajunge chiar să afirme că, în cîțiva ani, ele vor fi atît de perfecte încît vor imita cu exactitate originalul. Că vor putea fi confundate cu originalul.

F.P. — Asta pentru că Fautrier crede, probabil, că în cîțiva ani nu vor mai exista pictori. Că nu vor mai fi decît vechii pictori și că — pentru a avea totuși cîte un tablou — vom fi nevoiți să cumpărăm reproduceri. Desigur, el afirmă așa ceva poate și pentru că n-ar fi în stare să facă un tablou.

G.C. — Nu credeți, oare, că, chiar dacă ar fi vorba doar de reproducerea unor opere ale vechilor pictori și tot s-ar permite astfel ca pictura bună, despre care vorbeam, să fie la îndemîna tuturor ?

F.P. — În cazul acesta, hai să ducem repro-
175 ducerile la muzeu, iar originalele să rămînă în

continuare la cei care au avut norocul să le aibă !

G.C. — Ar fi de preferat ca amatorii să poată avea sub ochi pictura care le place. Știați că Goetz ar fi dorit ca pînzele lui să fie reproduse pe cărțile poștale ?

F.P. — Cu siguranță că numai Goetz putea spune așa ceva. Și — în nici un caz Goethe.

G.C. — Se realizează acum 22 de filme despre pictură, despre pictura din zilele noastre. Ce părere aveți despre asta ?

F.P. — Mi se pare o neghiobie.

G.C. — Ce anume ? Filmele despre pictori? Sau filmele despre pictură ?

F.P. — Și unele și altele. Pictura este în spațiu, e ceva static. A face din ea o operă dinamică, grație cinematografului... nu văd vreun folos.

G.C. — Nu e oare util să se facă un film privitor la pictură, dacă filmul reușește să redea atmosfera dramatică în care a trăit un anumit pictor ?

F.P. — O redă tabloul. Filmul e de prisos

G.C. — Credeți că se pot concepe catedre de estetică ?

F.P. — Prefer să concep altceva. Ceva ce pot atinge.

G.C. — Am, în fața mea, catalogul ultimei dumneavoastră expoziții.

Citez cîteva, la întîmplare :

— Restul, nu-l văd, dar prefer să-l dau uitării.

— Tabloul suveran care se așază în fața parveniților.

— Critica Nimfei — Dorință.

— Blasfemia e idealul dumneavoastră.

— Încetineala nu face parte din cunoaștere.
— E un tablou fără trecut.
— Privirea și inocența răului.
— Înăbușind cu urechile mele.
— Saţietatea dezgustului
— Binele și răul sînt prejudecăți ale criticilor.

Cum vă alegeți titlurile ?

F.P. — După ce am terminat tablourile. Tablourile trebuie să poarte un titlu, pentru ca să se poată vorbi despre ele, pentru ca să poată fi recunoscute.

G.C. — Prin urmare, stabiliți un raport între titlu și pînză.

F.P. — Nicidecum. Există persoane cu numele de „Negru", care au părul blond.

G.C. — Ați scris undeva : „Tablourile mele sînt opere prea puțin serioase". S-ar putea deduce că v-ați amuzat, pictîndu-le ?

F.P. — M-am amuzat ca un copil care face castele de nisip pe plajă. Le clădește cu mare grijă. Dar îi place să le și strice. Oricum, de făcut, le face. Le-a făcut.

G.C. — Aș mai dori să vă pun unele întrebări cu privire la pictură.

F.P. — Destul cu pictura. Să ascultăm, mai curînd, un cîntec de Mayol : „Viens, Poupoule". Mi-ar place grozav să-l aud.

(Muzica : „Viens, Poupoule")

F.P. — De fapt, eu nu sînt nimic : Sînt Francis Picabia !

DE VORBĂ CU ANDRÉ MARCHAND

Georges Charbonnier — Compozitorul Edgar Varèse a afirmat odată că *Simfonia Pastorală* din plin secol al XX-lea ar fi o simfonie alcătuită din zgomotul uzinelor, din vacarmul străzilor, al mașinilor, din larma vocilor omenești, deformate de înregistrările sonore ; că pînă și la țară uruitul centralei electrice, zbîrnîitul firelor electrice, al cablurilor de înaltă tensiune, scrîșnetul ferăstrăului mecanic ar altera zvonul naturii. Cu alte cuvinte, în secolul al XX-lea există un univers sonor suprapus de om universului sonor natural. Realității date, omul i-a adăugat o altă realitate ; iar pentru compozitor realitatea este suma acestor două realități. Edgar Varèse ajunge chiar să afirme că cel a cărui meserie este înmănunchierea muzicală a sunetelor nu poate face abstracție de realitatea sonoră adăugată de către om. Dacă se ambiționează s-o ignore, își ignoră timpul. Nu îl reprezintă. E de la sine înțeles că, atunci cînd compune, compozitorul face apel la totalitatea experienței sale și nu numai la experiența sa sonoră. Este oare cu putință să transportăm în domeniul formelor și al culorilor afirmația lui Edgar Varèse ? Altfel spus, omul a adăugat, oare, formelor și culorilor oferite de natură alte forme — dacă nu

şi culori — în stare să-i îmbogăţească experienţa multilaterală a formelor ? Întrebarea nu e lipsită de interes. Se mai poate pune şi altfel. Şi anume : dacă suma operelor de artă existente este susceptibilă să modifice — îmbogăţind-o — experienţa noastră privind lumea înconjurătoare ? Nu numai experienţa artistului ci şi a fiecăruia dintre noi. Întrebarea va constitui subiectul altei convorbiri. Astăzi nu ne-o punem chiar în acest fel. Ne propunem mai ales să cercetăm ce poate să însemne pentru pictorii actuali ceea ce se numea altădată sentimentul naturii. E interesant de constatat că acest termen a dispărut din vocabularul artistului contemporan şi, de aceea, ar trebui să socotim — ca şi Edgar Varèse — că, în epoca noastră, omul a adăugat atît de mult experienţei sale sensibile, încît eziţi să păstrezi termenul de „natură" în desemnarea tuturor surselor experienţei noastre sensibile. Totuşi, natura — în înţelesul dat odinioară de om acestui termen, în secolul al XVII-lea, de pildă, este, încă, prezentă. Omul, şi mai cu seamă pictorul, înfruntă această natură. De ea se izbeşte, ea îi stă în cale. Ea este cea care-i propune o serie de experienţe. În ce măsură este ea un ajutor sau un obstacol ? Altfel spus — şi făcînd abstracţie de intervenţia omului în modificarea unor aparenţe — în ce măsură aparenţa lumii îl incomodează pe pictor sau îi este binevenită ?

Astăzi, veţi asculta monologul pictorului André Marchand.

— André Marchand, aparenţa lumii este un ecran supărător sau un ecran util, un ecran binevenit ?

André Marchand — Nu este un ecran supărător. Nu, nu s-ar putea afirma aşa ceva. Şi nici un ecran util. E un ecran pur şi simplu. Nu putem spune nici că e supărător, nici util sau inutil. Pur şi simplu el este. Ne plimbăm pe coclauri, atingem o stîncă : nu putem, din-

tr-o simplă trăsătură de condei, să ştergem muntele de pe faţa pămîntului. Muntele e prezent. Dacă vrem să-l îndepărtăm, ne lovim de el, pentru că e acolo. Natura nu e nici utilă, nici inutilă. Este.

G.C. — De-a lungul experienţei de pictor, ecranul acesta al aparenţelor v-a apărut mai consistent sau mai puţin consistent după dispoziţie, în anumite perioade ?

A.M. — Cînd eram foarte tînăr, mă plimbam ore în şir, nu departe de Aix — oraşul meu de baştină — prin acele peisaje mirifice pictate şi ridicate la rang de magnifice de către Cézanne. Eram foarte, foarte tînăr şi totuşi simţeam că dincolo de lumea aparenţelor se alcătuia, întruna, o altă lume, ce se cerea tălmăcită. Trebuia străpunsă aparenţa şi tălmăcită această altă lume, pe o pînză. O intreprindere foarte anevoioasă. Şi de lungă durată. Lentă. Nu credeţi ? E necesară, mai întîi, o îndelungată familiarizare cu lumea vizibilă pentru a ajunge să o dezintegrezi, să-i vezi sufletul, să ghiceşti ce anume se ascunde în miezul acestei lumi. Într-o pădure, de pildă, am simţit, nu o dată, că nu eu eram cel ce privea pădurea. În unele zile am simţit că arborii erau cei ce mă priveau, cei care-mi vorbeau. Eu eram doar acolo... să-i ascult. Nu eu priveam copacul. Copacul mă privea pe mine. Simţeam, deci, în unele zile, că natura conţinea, cu adevărat, această lume lăuntrică, acest suflet tainic, ascuns privirilor noastre şi cumplit de obsedant. L-am văzut şi l-am simţit de multe ori. Cînd mă aflu pe mari plaje pustii, la malul mării, nu eu sînt cel ce priveşte marea, marea este cea care mă priveşte, care-mi vorbeşte, în fel şi chip. Iar eu o ascult zile în şir, acolo, pe plajă, singur. Singur. Numai aşa o pot asculta. Într-o mare singurătate. O singurătate desăvîrşită. Apoi mă întorc în atelier şi povestesc pe pînză tot ce mi-a spus marea, tot ce mi-a spus oceanul.

Dar nu eu privesc oceanul, oceanul mă privește pe mine. Sau mă privește trupul unei femei. Nu eu privesc un trup de femeie. Cînd mă aflu în fața unei femei goale, trupul femeii este acela care mă privește.

G.C. — Rolul pictorului, este, așadar, de a repeta ?

A.M. — Este acela de a traduce. Este acela de a se face nevăzut în fața lumii. Rolul pictorului este această dispariție. Pictorul trebuie să se anuleze, să se facă nevăzut. Cred că pictorul trebuie să se lase „străpuns" de univers și nu să vrea el să străpungă universul.

G.C. — Poziția aceasta reprezintă contrariul poziției științifice. Cunoașterea savantului este o cunoaștere agresivă.

A.M. — Este o cunoaștere agresivă, dar începe prin a fi o știință a contemplației. Abia după contemplație savantul trece la acțiune.

G.C. — El vrea să știe, pentru a putea acționa. Dumneavoastră nu doriți să știți pentru a acționa ? Nu doriți, oare, cîtuși de puțin, să schimbați ordinea lucrurilor ?

A.M. — Ah ! Cîtuși de puțin. Aștept să mă străpungă lucrurile.

G.C. — Și, cînd doriți să ajungeți la „sufletul lucrurilor" — cred că, în ce vă privește, putem folosi această expresie...

A.M. — Da, într-adevăr : sufletul lucrurilor...

G.C. —...Cînd doriți, deci, să atingeți sufletul lucrurilor, să le prevedeți structura, în sensul în care ar folosi un fizician acest termen ?

A.M. — Nu, nu.

G.C. — Numărul nu joacă un rol pentru dumneavoastră în presimțirea esenței ?

A.M. — „Sufletul lucrurilor", esența naturii trebuie să mă năvălească. Trebuie să mă

copleşească. Dacă nu sînt copleşit de acest suflet al lucrurilor, de acest suflet secret, nu pictez. Aştept să fiu copleşit, îngropat. Pictez, poate, pentru ca să răzbesc la suprafaţă.

G.C. — Pentru dumneavoastră, ca artist, este oare neplăcut să gîndiţi că principiul savantului ar putea să vă stăpînească ? Credeţi că acest lucru ar fi de natură să vă limiteze domeniul sensibilităţii ?

A.M. — Nu cred. Să ne gîndim, de pildă, la un savant ca Teilhard de Chardin. Este un savant care avea o impresionantă doză de contemplaţie în el, care a abordat lumea mai întîi printr-o îndelungată contemplare interioară. Şi lumea a năvălit asupra lui. Dintr-o dată. Am luat exemplul lui Teilhard de Chardin pentru că-i cunosc foarte bine opera. Este o operă admirabilă expusă controversei în lumea pur ştiinţifică, dar care se bucură totuşi de o puternică adeziune. Cred, ca şi el, că trebuie să ne proiectăm înainte, cu alte cuvinte să nu rămînem într-o poziţie de confort şi de securitate absolută. Omul nu e în siguranţă pe această planetă. Este într-o continuă devenire. E foarte probabil ca omul să-şi schimbe forma în mileniile care vor veni. Nu putem şti nimic despre asta. Ştim doar că azi avem forma de acum. Şi mai ştim că nu am avut întotdeauna aceeaşi formă omenească. Dacă ne-am putea întoarce cu milioane de ani în urmă, am descoperi poate că am avut formă amibă sau... de fluture. În definitiv, în acest cosmos, sîntem cu toţii în devenire. În devenire, înlăuntrul acestui cosmos.

G.C. — Sîntem în cuprinsul mişcării.

A.M. — Sîntem în cosmos. În cuprinsul lui. Avem, acum, această formă umană. Cu un creier de om. Cu acest suflet de om presimţim esenţa universului. Îl presimţim — aş spune — cu un fel de fervoare. De teamă, nu-i aşa?

G.C. — Constatarea situației dumneavoastră în lume aduce după sine ideea de îngrădire, de stînjeneală ?

A.M. — A, nu ! Deloc ! Dimpotrivă !

G.C. — Și nici nu naște un sentiment de revoltă ?

A.M. — Deloc ! Deloc ! Găsesc că universul cosmic e foarte larg deschis de vreme ce nu locuim decît pămîntul. Locuim planeta noastră, dar facem parte din marele tot. Cred cu toată forța acest lucru.

G.C. — Vă simțiți în siguranță în acest univers ?

A.M. — Foarte în siguranță, foarte împăcat. Mă simt foarte împăcat, pentru că, în definitiv, faptul că planeta noastră ar exploda, că s-ar face sau nu țăndări, n-are nici o importanță. Dacă oamenii hotărăsc s-o facă țăndări într-o bună zi, asta nu are nici o importanță.

G.C. — Dispariția speciei nu vi se pare mai catastrofală decît moartea unui singur individ?

A.M. — Deloc. Cu nimic mai catastrofală — de pildă — decît moartea a cincizeci de furnici pe care le strivești plimbîndu-te, pur și simplu, pe cîmp.

G.C. — Nu vă simțiți ispitit să rostiți vorbe mari și să spuneți : va fi sfîrșitul conștiinței ?

A.M. — A, nu, nicidecum. Omul are o falsă idee despre el însuși. Se crede buricul pămîntului, cînd, de fapt, el nu e absolut nimic.

G.C. — Altfel spus, dumnevoastră percepeți lumea cam așa : lumea e cum e. S-o percepem dacă sîntem în stare. Așa cum este. Ea este. S-o constatăm. Nimic mai mult.

A.M. — Exact.

G.C. — Nu este cazul să spunem : aşa e bine sau aşa e rău. Aşa este pur şi simplu. Să nu enunţăm, deci, nici un fel de judecată de valoare.

A.M. — Nici una.

G.C. — Existenţa, în sine, nu e bună. Nici rea.

A.M. — Nu. Nu e rea.

G.C. — Numai că nu e bună în sine.

A.M. — Nu e bună în sine. Nu e nici rea. Este prezentă. Se află într-un anumit stadiu. În acest stadiu. Numai că există un mare număr de uimiri. În condiţiile de acum, sîntem înconjuraţi de numeroase prilejuri de uimire, atît de multe prilejuri de uimire — dacă n-ar fi decît acele nopţi de vară, cu cerul limpede şi puzderie de stele deasupra capului nostru. Sau primăvara, cînd ramurile, adormite peste iarnă, plesnesc de sevă într-o izbucnire de muguri verzi, lucioşi, proaspeţi, care ţîşnesc — cine ştie de unde ? Nimeni nu poate spune. Nici dumneavoastră nu ştiţi, nici eu. Răsar aşa, pur şi simplu, în mod misterios, pe nesimţite, în faţa noastră, într-o bună dimineaţă. Sînt tot atîtea motive de uimire. Sîntem înconjuraţi de un neîntrerupt, uimitor, şuvoi de farmec.

G.C. — Sentimentul naturii, cel pe care-l aveţi dumneavoastră, să fie oare acelaşi cu acela trăit dintotdeauna de oameni ?

A.M. — Da, aşa cred.

G.C. — Totuşi, mă frapează ideea aceasta a unei naturi despre care vorbiţi, adică natura plus omul care nu acţionează asupra ei. Şi nicidecum natura plus omul modern care o poate transforma, natura, plus omul în stare chiar să stingă sau să aprindă un vulcan. Care poate prăbuşi un munte sau inventa un lac.

Credeți că nu e cazul să ținem seama de rolul activ al omului asupra naturii ?

A.M. — Rolul activ al omului asupra naturii este foarte limitat. E gestul furnicii. Nu înseamnă mai nimic, dar absolut nimic. Faptul că omul străpunge munții, că deviază cursul apelor, toate acestea sînt lipsite de interes : ca un copil care se distrează în camera lui cu jucării de tot soiul. Le așază la dreapta, le așază la stînga, le pune alandala, le demontează și toate astea, în cele din urmă, nu înseamnă nimic, nu-i așa ? Planeta nu-și va schimba niciodată aspectul.

G.C. — Totuși, pentru a lua un exemplu, și chiar din Franța ; mi se pare că astăzi altfel arată ținuturile ei stăpînite de om decît acum zece secole.

A.M. — Nu, nu. Cîmpia a rămas tot cîmpie. Muntele tot munte. Cred că nu are nici un fel de importanță dacă astăzi îmbraci un costum albastru și mîine unul cafeniu. De fapt, cînd ieși la plimbare, ești și rămîi tu însuți.

G.C. — Nu credeți oare că orașul, orașul gigant, construit de om, înseamnă un fel de natură adăugată naturii ?

A.M. — Nu. Toate acestea nu reprezintă nimic.

G.C. — Zgomotul uzinelor nu pătrunde în natură ?

A.M. — E vorba de aspecte cu totul neînsemnate. E un fel de joc. Un joc de copii. Orașe, orașe întregi ticsite de uzine... E drăguț, e amuzant... În fond, sînt jucării. Sînt jucăriile unor copii care-și fac salatiere din material plastic. Toate astea nu schimbă cu nimic ordinea cosmosului.

G.C — Cu alte cuvinte, lucrurile sînt așa cum sînt, și ca atare, nu doriți să le modificați. Dar ce aduce arta în acest univers ?

A.M. — Ei bine, aş zice că arta aduce mai întîi întrebările pictorului în faţa universului. La rîndul lui, pictorul propune oamenilor suma uimirilor sale lăuntrice şi ale căror chei doar el le deţine. Într-adevăr pictorul deţine anumite chei ; el nu are dreptul să le posede, decît dacă este cinstit şi dacă este pictor autentic. În acest caz, posedă chei misterioase.

G.C. — Deci el nu are dreptul să posede aceste chei decît dacă este un artist autentic. După părerea dumneavoastră, arta este un har pe care trebuie să-l meriţi ?

A.M. — Vreau să spun că opera pictorului autentic are exact rezonanţa pe care trebuie s-o aibă. Ea nu are însă nici o rezonanţă dacă pictorul nu posedă universul. Dacă nu posedă lăuntric acest univers.

G.C. — Altfel spus, pentru dumneavoastră arta înseamnă conştiinţă.

A.M. — Este o conştiinţă.

G.C. — Conştiinţa, sau una dintre formele posibile ale conştiinţei ?

A.M. — Este conştiinţa de a stăpîni în acest fel universul.

G.C. — Pentru pictorul din ziua de azi, care ar fi conţinutul termenului *realitate* ?

A.M. — Dacă pictorul se află în mijlocul naturii, dacă el atinge o stîncă, acea stîncă este într-adevăr o stîncă şi acea piatră devine reală de vreme ce e o stîncă. Dacă pictorul atinge un trunchi de copac, acest trunchi de copac este neapărat un trunchi de copac. Avem de-a face, deci, cu acest termen — „realitate", în adevăratul înţeles al cuvîntului.

G.C. — Dar pictorul nu lucrează întotdeauna în natură. Nu se află întotdeauna în preajma unei stînci. Ci în faţa pînzei sale.

Cînd pictorul este în fața pînzei sale, care ar fi conținutul cuvîntului realitate ?

A.M. — Conținutul termenului îl constituie, în acest caz, acele realități care-i asaltează memoria. Toate realitățile care alcătuiesc canavaua vieții, realitatea lucrurilor, realitatea vieții. Iată, de pildă, un trup de femeie. Un trup de femeie degajă o anume căldură, are o anume granulație a pielii. Toate acestea formează o realitate. Revin în memorie, în clipa în care pictorul se află în deșertul singurătății sale, în fața pînzei. Răsar din amintire în timp ce el pictează.

G.C. — Se poate afirma, deci, generalizînd cele spuse, aici, de dumneavoastră, că realitatea este amintirea lumii exterioare ?

A.M. — Da. Ar fi o aducere aminte rătăcită, undeva departe, spre limitele memoriei și care revine, revine cînd pictorul se află în fața șevaletului.

G.C. — Și ce ați avea de spus în cazul pictorului care face abstracție de figurativ ?

A.M. — Oricum, lumea aceasta, a lucrurilor trăite, nu-l poate stînjeni. Acest real îl mai locuiește încă. El e locuit de acest real care nu figurează deloc pe pînză. Dar nici asta nu are nici o importanță. Ceea ce va figura pe pînză, va fi esența reală. În fond, acest real este prezent tot timpul.

G.C. — Altfel spus, pentru dumneavoastră, toate formele ce pot fi văzute pe o pînză abstractă sînt forme care vin din lumea exterioară.

A.M. — Care vin din lumea reală, din lumea reală în care noi stăm, cufundați ca într-un ocean. Noi sîntem locuitori ai acestei planete, nu-i așa ? Nu locuim pe lună și nici pe Marte. De aceea facem apel la materiale ce ne vin de la această planetă. Care sînt planeta însăși.

G.C. — Dacă fiecare pictor face apel la totalitatea experienței lui...

A.M. — Întocmai ! La totalitatea experienței lui...

G.C. — ...faptul că pictorul cu pricina face abstracție de reprezentarea figurată sau că, dimpotrivă, acceptă pictura figurativă, atitudinea lui este exact aceeași ?

A.M. — Este exact aceeași. Adevăratului pictor puțin îi pasă, în sinea lui, de figurarea sau de nonfigurarea universului. Adevăratul pictor rămîne un adevărat pictor, fie că reprezintă figurativ acest univers, fie că nu.

G.C. — În ce condiții ați afirma că un pictor este realist și în ce condiții că nu este realist ?

A.M. — N-aș folosi acest termen.

G.C. — În nici un caz ?

A.M. — Nu. În nici un caz. Cred că de la Zola încoace problema e lămurită.

G.C. — Faptul că, într-o astfel de pictură putem lesne recunoaște lumea exterioară, nu vă îndeamnă să folosiți termenul de realism ?

A.M. — Deloc.

G.C. — Altfel spus, pentru dumneavoastră este un termen care nu poate avea nici o legătură cu pictura, un termen absolut peiorativ.

A.M. — Absolut.

DE VORBĂ CU ALBERTO GIACOMETTI

Georges Charbonnier — În *Huis-Clos*, piesa lui Jean-Paul Sartre, un bărbat și două femei sînt ca zidiți de vii într-o încăpere închisă, fără ferestre, lipsită, deci, de lumina zilei. Și totuși, o ușă se deschide, o ușă care dă spre tenebre, spre necunoscut, spre obscuritate, o ușă care dă spre ne-numit. Odată trecut pragul, nici o legătură nu ar mai fi posibilă și, de aceea, nimeni nu îndrăznește să păsească dincolo de ușă. Personajele lui Sartre dau înapoi, aleg infernul, infernul pe care l-au cunoscut, pe care-l urăsc, aleg frica, *își* aleg frica. Omul lui Giacometti trece pragul și pornește înainte, sfărîmînd toate legăturile cu trecutul abandonat.

— Alberto Giacometti, cînd am început această serie de emisiuni, intitulate *Monologul pictorului*, nu aveam o idee preconceputâ foarte limpede. În această serie, au apărut pictori abstracți, pictori figurativi, pictori așanumiți „realiști". Sînt prezenți pictori de diferite tendințe. Nu am intenționat să mă angajez *a priori* în cutare sau cutare direcție, și cu atît mai mult nu doream să pun în lumină o ceartă între arta abstractă și nonabstractă, între figurativ și nonfigurativ. Sînt — aceștia — termeni care nu-s pe placul pictorilor și nici nu au o acoperire prea temeinică. Pe par-

curs, am ajuns la concluzia că aceste convorbiri se organizează — așa, ca de la sine, cum s-ar părea — în jurul ideii de realitate. Or, ideea de realitate nu poate intra în discuție fără să vorbim de realism. Dumneavoastră, Alberto Giacometti, vă socotiți un pictor realist ?

Alberto Giacometti — Cînd spui „pictor realist" cu siguranță îți imaginezi un anumit gen de realism...

G.C. — Bineînțeles...

A.G. — ... și de obicei se consideră a fi realist ceea ce, de fapt, nu este decît în foarte mică măsură. Este vorba, de obicei, de un realism convențional, care nu e, în definitiv, decît o formă de academism. Nu ?

G.C. — Exact ; este realist, în sensul acesta, ceea ce se recunoaște lesne.

A.G. — Da. E vorba de tablouri care reprezintă realitatea exterioară într-o manieră, în definitiv, dintre cele mai banale, nu-i așa ?

G.C. — Absolut !

A.G. — Foarte mulți oameni, dacă sînt întrebați „cum văd ei reprezentarea realistă a unei femei ?", răspund că o văd mai degrabă într-un tablou de Bouguereau decît într-unul de Cézanne. Sînt cazuri frecvente.

G.C. — Da. Foarte frecvente.

A.G. — Am prieteni care pretind că le place Picasso pentru că nu-l interesează cîtuși de puțin „asemănarea". Aceiași afirmă totuși că văd realitatea în felul lui Bouguereau. Și tot ei ar ține morțiș să mă audă spunînd că și în cazul meu lucrurile se petrec aidoma. Dacă asta ar fi adevărat, l-aș prefera pe Bouguereau lui Picasso sau Cézanne pentru că ceea ce mă interesează în toate picturile este asemănarea. Adică ceea ce, după părerea mea, poate fi

numită asemănare, cu alte cuvinte, ceea ce mă face, cît de cît, să descopăr lumea extraordinară !

G.C. — Oare ceea ce dumneavoastră numiți asemănare nu este totuna cu ceea ce spectatorii numesc „asemănare" ?

A.G. — Nu, deloc. La origine, poate că a însemnat același lucru...

G.C. — Suportul viziunii este același numai că viziunile diferă.

A.G. — Da, suportul e același. Dar diferența este, probabil, foarte complexă. Să ne gîndim, de pildă, la cineva care nu știe ce înseamnă pictură, sau care cunoaște doar un anumit tip de pictură, să zicem pictura anilor 1900 ...Dacă acest cineva vede un nud de Bouguereau îl auzi cum exclamă : „Ia te uită, o femeie !" O recunoaște deci, imediat. În plus, dacă femeia mai e și frumoasă, apare nu numai asemănarea, ci și dorința de a găsi în pictură aproape idealul realității. Probabil.

G.C. — Sigur este că realismul, pentru aspectul obișnuit, are o tentă de idealism.

A. G. — Este de ajuns să te duci, într-o duminică, iarna, la Luvru.

Lume multă. Unde e mai mare înghesuială ? În fața tabloului *Încoronarea lui Napoleon*. De ce, oare, oamenii stau și înțepenesc tocmai în fața acestui tablou ? Pentru că, mai întîi, ei își imaginează că asistă la scena respectivă, că participă la ea. Devin, astfel, în închipuire, mici Napoleoni. În același timp spectacolul devine echivalentul lecturii unui roman.

G. C. — Da, ei intră puțin în pielea eroinei sau a eroului. Se identifică oarecum cu eroul.

A. G. — Dar, în același timp, privesc mai degrabă scena *Încoronării* decît un tablou de Chardin.

G. C. — Să precizăm, însă, că spectatorul care pretinde o artă realistă, este, la urma urmelor, același care urmărește meciurile de box și admiră tabloul *Încoronării lui Napoleon.*

A. G. — Da. Dar, în același timp, același spectator își petrece vacanțele în Bretania, adoră marea, soarele și promenadele și cumpără, pe bulevardul Raspail, un tablou înfățișînd Bretania. Evident, își cumpără un tablou care-i prelungește sau îi fixează senzațiile ce-i plac cel mai mult în viață. Nu privește tabloul ca un profesionist sau ca cei ce se ocupă în mod special de artă și care găsesc că tabloul este prost. Aceștia din urmă, dacă socotesc că tabloul e prost, îl și disprețuiesc în același timp. Într-adevăr, mai ales de la impresionism încoace, s-a produs o oarecare evoluție. Oamenii au început să se ocupe de tablou pentru tabloul în sine. Astfel, s-a creat tabloul care poate pretinde că se inspiră mai puțin din realitatea exterioară...

Deci, cel ce participă în cunoscător, cel ce se ocupă cu adevărat de artă, socotește oarecum nedemn de el să contemple un peisaj din Bretania, pe bulevardul Raspail, sau un nud de femeie cu cireșe în păr, agățat pe pereții vreunui restaurant. Pentru că mai sînt și asemenea tablouri. Mă gîndesc la acele tablouri din restaurante, tablouri la care eu mă uit ceasuri întregi, cît durează masa de seară... Da, le privesc cu aceeași curiozitate cu care mă uit la orice fel de tablou.

Deci, s-a produs o sciziune în rîndul publicului ; pe de o parte spectatorii care continuă să nu se intereseze decît de subiectul tabloului, dezinteres care poate merge pînă la ignorarea pictorului (nici nu mai merită osteneala să citești cine a făcut tabloul, de vreme ce subiectul, doar el, contează) iar, pe de altă parte, cei care, căutînd în tablou exprimarea pictorului însuși, nu se mai interesează cîtuși de puțin de reprezentarea exterioară, de ceea ce l-ar putea emoționa, mișca sau l-ar putea en-

tuziasma. Această a doua categorie de public nu se duce să privească *Încoronarea*. Dacă se uită, totuşi, la acest tablou, o face din cu totul alte motive : doar pentru că este un tablou de David. Pentru că este vorba de o nouă concepţie în pictură.

G. C. — Îl priveşte cercetînd modul în care e „organizată" pînza.

A. G. — Exact. Îl interesează cum e „organizată" pînza.

G. C. — Întocmai.

A. G. — Şi nu se identifică defel cu Napoleon. Din mai multe motive, se produce şi o altă sciziune. Mai întîi, e cert că Cézanne a jucat un rol uriaş în acest fenomen, Cézanne, cel care nu dorea decît să picteze, să-şi zugrăvească pe pînză propria viziune asupra realităţii — un măr, un cap, un munte — cît mai aproape de ceea ce vedea ; şi cît mai adevărat. Dealtfel, chiar el spunea : „Pornesc complet neutru", făcînd, astfel, abstracţie de orice idee preconceputâ, nedorind să redea decît propria sa viziune, cît mai precis.

G. C. — Da, dar era vorba despre viziunea sa considerată obiectivă.

A. G. — Da, viziunea lui Cézanne este, în acelaşi timp, cea mai subiectivă şi cea mai obiectivă cu putinţă. Cézanne face totală abstracţie de personalitatea lui afectivă, sau de dorinţele sale, nu ? Cézanne este — aproape — un fel de om de ştiinţă. Dacă ceilalţi resimt subiectiv senzaţia pe care urmărea el s-o redea şi dacă mai mulţi au aceeaşi senzaţie, această senzaţie tinde să devină obiectivă. Există ceva valabil pentru mai mulţi indivizi. Subiectivul devine obiectiv. Dar continuînd să-şi susţină această viziune a lumii, prin însăşi forţa lucrurilor, Cézanne nu putea să vadă Muntele Sainte Victoire aşa cum îl vedeau pictorii care
193 l-au precedat. El nu putea realiza o asemenea

viziune în felul lui Corot, sau Courbet, sau Giotto. Trebuia să-şi creeze mijloace noi. Trebuia să-şi creeze, încetul cu încetul, aceste mijloace pentru a se exprima. Astfel a ajuns el să vorbească despre posibilitatea de a vedea realitatea prin cuburi, conuri. E adevărat că pentru el, aceste cuburi, conuri şi sfere nu reprezentau decît mijloace de a se apropia, încetul cu încetul, de realitate, esenţialul rămînînd pentru el reprezentarea muntelui sau a mărului. Pentru el, mărul de pe masă este totdeauna şi de departe mai presus de orice reprezentare posibilă. El nu face decît să se apropie puţin. Fără îndoială, acesta este motivul pentru care, către sfîrşitul vieţii sale, Cézanne nu mai vorbea decît despre studii, despre mici studii, despre o apropiere, o cunoaştere a lucrurilor. Numai că în loc să fie remarcată factura cu totul nouă a viziunii sale i s-a luat în seamă mai mult noua sa manieră de a picta. S-a observat modul lui inedit de tratare a tabloului şi mai puţin prezentarea într-o concepţie cu totul nouă a obiectului. De aici s-a ajuns, cum era şi firesc, să se afirme că obiectul reprezentat devine doar un pretext, pentru a face pictură... nu-i aşa? Unii au pretins — Lhote, între alţii, o afirmă — că el a vrut să dispună totul în acelaşi plan. Eu cred că Cézanne a căutat întruna profunzimea. Şi pînzele sale au profunzime. Dar cum această profunzime este alta decît profunzimea convenţională, s-a considerat că Cézanne aşeza totul într-un singur plan. Totuşi cînd Cézanne afirma că ratează profunzimea, afirmaţia conţinea şi un adevăr : el se apropia, în pînzele lui, de viziunea sa, dar n-a atins-o, probabil, niciodată. E clar că ultimele pînze ale lui Cézanne merg mai departe decît cele precedente ; şi aşa pînă la sfîrşit.

G. C. — După apariţia lui Cézanne în pictură, cum credeţi că ne-am putea acomoda cu realismul ?

A. G. — Aici este marea încercare... cum aş putea spune? S-a creat un fel de hău, s-a căscat o prăpastie. Cézanne a declanşat o bombă în reprezentarea lumii exterioare. Pînă la el domnea o concepţie, care era valabilă de la începutul Renaşterii, mai exact, de la Giotto încoace. Din acea epocă, nici un fel de modificare profundă nu s-a produs în felul de a vedea un cap, de pildă. Există o diferenţă mai mare între Giotto şi bizantini decît între Giotto şi Renaştere. Viziunea lui Ingres, de pildă, nu reprezintă, în definitiv, decît aproape aceeaşi viziune care continuă. Cézanne a declanşat bomba în miezul acestei viziuni cînd a pictat un cap ca pe un obiect. A şi afirmat, de altfel: „Pictez un cap cum aş picta o uşă sau orice altceva". Pictînd urechea stîngă şi stabilind mai multe raporturi între urechea stîngă şi fondul tabloului decît între urechea stîngă şi urechea dreaptă, mai multe raporturi între culoarea părului şi culoarea tricoului decît între culoarea părului şi structura craniului, el a făcut să sară în aer — deşi urmărea şi el să ajungă la ansamblul unui cap —, a făcut să sară în aer concepţia existentă, înaintea lui, asupra ansamblului, asupra unităţii unui cap. A sfărîmat ceea ce era adunat într-un singur bloc şi a făcut-o atît de bine încît, mai întîi, lumea s-a grăbit să afirme că la Cézanne un cap devine un simplu pretext şi, ca atare, pictura, la rîndul ei, devine abstractă. Orice reprezentare care ar încerca să revină la viziunea precedentă, adică la viziunea propusă de Renaştere, ar apare aşa încît nimeni n-ar mai crede în ea. Un cap a cărui integritate ar fi respectată, nu ar mai fi un cap. Ar fi o piesă de muzeu. Nimeni nu mai crede în aşa ceva. Pentru că prin lume a trecut Cézanne şi pentru că, între timp, s-a inventat fotografia. Astăzi, evident, toată lumea e de părere că, în ceea ce priveşte asemănarea, o fotografie este mai fidelă decît un tablou. Culmea e că întîlneşti
195 pictori abstracţi gata oricînd să-şi arate

un lucru într-adevăr înduioşător, care m-a mirat de fiecare dată, deşi mi s-a întîmplat foarte des — ei bine, pictori abstracţi care ţin să-ţi arate fotografiile nevestelor şi copiilor lor. Mă şi întreb ce vor ei de fapt să-mi arate. Eu nici nu văd fotografiile. Pentru mine, orice fotografie e un semn. Cînd mă uit la fotografia vreunui copil sau nepotel al cîte unui pictor abstract, ei bine, nu pricep o iotă. Dar, pentru cel ce mi-o arată, fotografia aceea conţine, fără doar şi poate, reprezentarea valabilă a copilului său, a soţiei sale şi a lumii exterioare. Deci, găsind fotografia atît de asemănătoare, lui nu-i mai poate trece prin cap să concureze cu fotografia cînd e vorba de reprezentarea realităţii. Cézanne este învins fără luptă, nu-i aşa ? Sau, dacă totuşi pictorul îşi spune : „Ba da. Vreau să concurez în ciuda a tot şi a toate !"... cum, viziunea propusă de fotografie antrenează o viziune academică asupra lumii, se întîmplă ca din nou — ceea ce e de-a dreptul comic, nu ? — pictorul să fie cuprins de teama că ar putea face un tablou „stil pompier". Adică un tablou care copiază realitatea. Pur şi simplu, îi este groază de aşa ceva. Atunci, strînşi cu uşa între imposibilitatea de a concura cu fotografia şi teama de a face un tablou de tipul celor detestate de adevăraţii pictori şi mai ales de abstracţi — artiştii nu mai pot încerca să reprezinte lumea exterioară. Se pot număra pe degete, azi, la Paris, pictorii care se străduiesc să reprezinte lumea exterioară. Să o copieze cu adevărat. Adică cei ce încearcă să copieze modelul situat în faţa lor. Mai există practicanţi ai „stilului pompier", dar — nu-i aşa ? — ei sînt din ce în ce mai rar semnalaţi la „Salonul Artiştilor Francezi". Pentru toată lumea stilul ăsta e ceva perimat. Chiar şi pentru mine, bineînţeles. Chiar şi pentru ei : nici ei, adepţii acestui stil nu mai cred în el cine ştie ce. Proba e că la Şcoala de Belle Arte pictorii moderni devin profesori. Laureaţi ai Premiului Romei vin să mă vadă şi se

plîng mereu că sînt obligați să facă ceea ce fac. Prin urmare, fac ceea ce fac cu tot dispreţul. Nu mai au încredere în ceea ce fac. În afara acestor pictori „pompieri" şi cîţiva pictori amatori, care devin oarecum interesanţi dacă sînt naivi...

G. C. — Dar s-ar putea salva prin naivitate.

A. G. — Da, numai că se întîmplă rar. Toţi ceilalţi care, în mod conştient vor să facă pictură, care sînt chiar pictori, nu aspiră la altceva decît să creeze un tablou, nu-i aşa ? Nici nu se gîndesc să reproducă lumea exterioară. Sau, în orice caz, sînt foarte puţini dintre aceştia. Iar cei cîţiva care încearcă asta, trec printr-un proces destul de neplăcut, probabil, pentru că se află în imposibilitatea de a realiza ceva ce ar sta cît de cît în picioare. Nu prea văd care ar fi ieşirea din această situaţie pentru ei, nu văd deloc.

G. C. — Cum s-ar putea persista în dorinţa de a cunoaşte lumea şi cum izbutiţi să vă acomodaţi cu această lume exterioară, pentru că, dacă am priceput eu bine, ţineţi să păstraţi legătura cu lumea exterioară, nu-i aşa ?

A. G. — Ţin foarte mult.

G. C. — Deci nu aţi renunţa la ea, ci, dimpotrivă, doriţi să o cunoaşteţi mai adînc ?

A. G. — Da, bineînţeles ! Am început prin a dori să reprezint ceea ce văd. La drept vorbind am început din ziua cînd am simţit pentru prima dată o sciziune profundă între felul cum îmi apărea strada şi reprezentarea ei fotografică sau cinematografică. Asta s-a petrecut cînd se terminase războiul, cam prin 1945. Pînă atunci mergeam destul de des la cinema. Plecam din sală încet, revedeam unele scene, ieşeam, ajungeam în stradă, eram pe trotuar sau într-o cafenea şi nimic deosebit nu se întîmpla, da, nu se întîmpla chiar nimic, adică nu exista o sciziune între felul de a privi strada şi felul

în care privisem ceea ce se desfășurase pe pînză, pe ecran. O viziune o continua pe cealaltă. Pînă în ziua cînd s-a petrecut adevărata sciziune : în loc să văd pe ecran un personaj, am văzut vagi pete negre în mișcare. Mi-am privit vecinii și, dintr-o dată, i-am văzut așa cum nu-i mai văzusem niciodată. Cu totul nouă nu era viziunea de pe ecran, ci, cum spuneam, vedeam cu ochi noi spectatorii de lîngă mine. În ziua aceea — mi-aduc perfect de bine aminte — ieșind pe bulevardul Montparnasse l-am privit așa cum n-o mai făcusem niciodată. Totul era diferit : și perspectiva, și obiectele și culorile și liniștea... Pentru că liniștea avea glasul ei și îngîna ceva (filmul era sonor, nu-i așa ?). Totul mi se părea diferit și absolut nou. Am simțit, deci, curiozitatea de a vedea și mai mult. Era, dacă vreți, un fel de uimire, de încîntare continuă în fața a orice. Bineînțeles, aveam chef să încerc să pictez, dar îmi era cu neputință să încerc să pictez sau să sculptez ce vedeam. În acea zi, realitatea s-a revalorizat în ochii mei, fundamental, de la un cap la altul. Ea devenea necunoscutul, dar un necunoscut minunat. Din acea clipă a apărut și posibilitatea de a încerca. Dar pînă acum am eșuat total. Sînt de-a dreptul incapabil să fac ceea ce la Academie ar fi/pentru oricine, ceva obișnuit. Cum ar fi, de pildă, copia unei ulcele. Oricine poate copia o ulcică, nu-i așa ?

G. C. — Dumneavoastră, nu ?

A. G. — Eu nu știu să copiez o ulcică.

G. C. — Nici Cézanne nu știa.

A. G. — Cézanne reproducea în măsura în care putea s-o facă.

G. C. — Ca și dumneavoastră.

A. G. — Nu. Prefer să renunțăm la asemenea comparații. Dacă nu, cădem într-un profund ridicol.

G. C. — Cîtuşi de puţin.

A. G. — Cézanne reproducea într-un fel care mi se pare de-a dreptul extraordinar. Ajunge faptul că vorbim întruna de Cézanne... Iar eu nu am reprodus deloc. Iată ce ne deosebeşte.

G. C. — Cézanne ar fi spus acelaşi lucru.

A. G. — Poate că l-ar fi zis, dar...

G. C. — Pentru că, ceea ce mă uimeşte este...

A G. — ...dar eu unul n-am făcut-o.

G. C. — ... este că demersul dumneavoastră, în 1956, este, la drept vorbind, un demers cézannian.

A. G. — Este, într-adevăr, demersul oricărei picturi, de multe secole încoace.

G. C. — Mai puţin bomba !

A. G. — Da.

G. C. — Mai puţin explozia !

A. G. — Da, au fost şi explozii. Mă gîndesc că explozia Cézanne a fost cea mai mare din ultimele, multe, secole. Dar explozii s-au produs uneori secole de-a rîndul, nu-i aşa ? Giotto este, probabil, o explozie de proporţiile lui Cézanne. Dar şi Masaccio a fost o explozie. Şi Michelangelo este o explozie. Şi Tintoretto este o explozie. Şi Le Nain de asemenea. Toţi cei care au redat un nou aspect al viziunii asupra lumii exterioare reprezintă cîte o explozie. Este vorba, întotdeauna, despre o nouă suprafaţă revelată sau descoperită. Şi cea mai mică dintre explozii îşi are însemnătatea ei : pentru mine esenţial este ceea ce este. Chiar dacă ar fi vorba doar de o simplă încercare de a comunica experienţa.

Mi se întîmplă, de asemenea, să văd tablourile sub un alt unghi. Azi privesc cu acelaşi ochi şi tabloul unui mare pictor şi un tablou

de duzină. Şi, adesea, ciurucurile îmi oferă mai mult. Nu sînt deloc în stare să privesc cu alţi ochi pictura-pictură, pictura adevărată şi pictura care se vinde duminica, la colţul marilor bulevarde, pe rue Saint Denis, sau pe bulevardul Raspail. Privesc toate tablourile cu aceiaşi ochi şi mi se întîmplă — aşa cum spuneam — ca tocmai pictura desconsiderată să-mi dea mai mult de gîndit decît în „marea pictură", care mă interesează ceva mai puţin. O fi o aberaţie, dar aşa stau lucrurile cu mine. Asta e, mă cam pierd printre toate acestea. Oricum, pentru moment, nu sînt deloc în stare să reprezint, de pildă, o ulcică aşezată pe o masă. Pur şi simplu nu pot. Dealtfel nu ştiu prea mulţi care să poată face aşa ceva. E drept că prea puţini încearcă să o facă. Şi-aşa ajung să mă şi întreb dacă ar fi posibil. Nu sînt deloc sigur. După cum nu sînt sigur că s-ar putea reprezenta orice într-un tablou. N-am idee... Văd ceva, găsesc că e un lucru minunat şi simt imboldul să încerc să-l redau. Dacă izbutesc sau dacă ratez pînă la urmă rezultatul este lipsit de interes. Eu, oricum, merg înainte. Fie că înaintez eşuînd, fie că înaintez obţinînd cît de puţin, socotesc că totdeauna cîştig ceva, aşa, pentru mine personal. Dacă, la sfîrşit, tabloul nu se realizează, nici o pagubă ! Dar dacă pricep cu un dram mai mult din ce motiv am eşuat...

Mie îmi este cu neputinţă să încheg bine ceva... Oricum, făcînd ceva, cîştig cîte ceva. Eu cîştig, iar lumea exterioară creşte, adică întreaga lume, de vreme ce devine ceva ce mă depăşeşte într-atît, încît nici măcar nu pot să mi-o apropii. Oricum, dacă am izbutit să-mi apropii, cît de cît, această lume... deşi e jalnic de puţin... tot sînt în cîştig. Chiar dacă am eşuat, fie ca pictor, fie ca sculptor... tot am cîştigat acel puţin. Ideea de a aduce sau de a nu aduce ceva altora nu intră, desigur, în calculele mele. Nu intră, pentru că altminteri cazul meu

ar fi echivalent cu acela al tîmplarului care e incapabil să facă un scaun și totuși vrea să-l dăruiască sau să-l vîndă cuiva, deși cel care ar încerca să se folosească de scaunul acesta s-ar trezi pe jos. Aș fi oarecum... ba chiar sînt în aceeași situație... Dacă, totuși, cineva care privește picturile mele descoperă ceva în ele, asta înseamnă că, oricum, acolo s-a început ceva... nu neapărat... oricum, ceea ce aș putea eu da, adică aportul meu, nu mă preocupă.

În sfîrșit, nu prea știu unde ne aflăm acum. La punctul zero sau cine știe unde. Pentru moment, eu, pictorul — ca și sculptorul din mine — sînt la punctul zero... Mai tîrziu voi vedea dacă urc cîte puțin... sau deloc. Dar, în sfîrșit, asta e mai puțin important. Ce aș mai putea adăuga ?

POSTFAȚĂ

PICTURA MODERNĂ ȘI EXPANSIUNEA REALULUI

Cum se poate numi „monolog" o carte alcătuită — cum este aceasta — dintr-o suită de dialoguri ? Desigur, cu condiția ca una din părți să accepte a nu fi decît un simplu stimulent, un simplu pretext pentru discursul neîntrerupt al celeilalte. Așa, de pildă, „dialogurile" lui Platon pot fi cu dreptate considerate expresia unui „monolog" : marele monolog al lui Socrate. Charbonnier însă nu știe și nu vrea să dispară dinaintea interlocutorilor săi. El nu le îngăduie decît un monolog *dirijat*, un monolog strunit fără încetare de asaltul tenace al întrebărilor sale. Rouault, de pildă, nu are libertatea de a-și alege singur subiectul : el e constrîns să zăbovească asupra raporturilor sale cu Gustave Moreau. Max Ernst trebuie și el să-și întrerupă mărturisirile pentru a explica ce înseamnă „colaj", ce înseamnă „frotaj" ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, nu o dată monologul pictorilor prezenți în această carte tinde să devină monologul lui Georges Charbonnier. De la o vreme însă se întîmplă altceva, ceva de natură să consolideze, în chip spectaculos, interesul cărții : și Charbonnier și cei douăzeci de martori ai monologului său cad în umbră pentru a îngădui lucrării de față să devină monologul pasionant al unui concept : conceptul de „realism". Charbonnier însuși constată cu surpriză, spre sfîrșitul cărții (înaintea convorbirii cu Giacometti), că, de unde pornise la drum fără nici un plan și fără nici o direcție, se vede în mod ireversibil aservit unei teme care se impune, parcă, de la sine : structura ideii

de „realitate" și destinul actual al termenului „realism". În teritoriul fecund al acestei teme, artiștii abordați de Charbonnier în lucrarea sa (extrem de diferiți nu numai ca orientare, dar și ca anvergură) își găsesc o unificatoare preocupare.

*

Mulți dintre artiștii care se pronunță în paginile acestei cărți lasă să se manifeste în cuvîntul lor expresia unei crescînde neliniști. Un anumit sens al instabilității, al imprevizibilului, o secretă dezordine lăuntrică, ce pare structurală mediului artistic occidental, se strecoară în fiecare nouă declarație a artiștilor săi cei mai reprezentativi. Pînă nu de mult angajați — în virtutea unei seculare tradiții — într-un dialog *suportabil* cu lumea, artiștii de astăzi descoperă, dintr-o dată, că între termenii acestui dialog își face loc o tot mai categorică ruptură. Marile mutații suferite în secolul nostru de chipul însuși al realului, ca și de sufletul omenesc, au condus, inevitabil, la o „criză de identitate" a amîndurora. Cuvîntul „realitate", în accepțiunea lui obișnuită, nu mai poate acoperi teritoriul uriaș către care trimit științele moderne, iar sufletul omenesc dă, astăzi, la iveală, facultăți constrînse, pînă mai ieri, la somnolență. Acordului clasic între om și natură i se substituie, prin urmare, o stare de permanentă surpriză. Aflînd tot mai multe despre univers, cugetul omenesc nu dobîndește, cum s-ar fi așteptat, sentimentul unei progresive edificări, ci, mai curînd, pe acela, istovitor, al unei uluiri progresive. S-ar spune că *știm*, astăzi, mai mult decît putem *concepe*, mai mult decît putem *asimila*. Pe scurt, știm, astăzi, mai mult decît ne trebuie. Așa stînd lucrurile, către ce realitate se va îndrepta arta ? Nu mai este suficient, în zilele noastre, să te declari „artist realist". Polifonia atinsă de realitatea contemporană obligă la o mai nuanțată precizare : *realistul cărei realități ești ?* Observatorul cărei trepte a realului ? Înaintea răspunsurilor vine însă, cum spuneam, un periculos val de neliniște, o teribilă spaimă întruchipată în formele cele mai diverse. Spiritul practic al unui Léger formulează, de pildă, neliniștea „lipsei de timp" a umanității moderne. Dar

acesta este stadiul cel mai elementar al neliniștii. Observațiile lui Tal Coat despre „instabilitatea" caracteristică lumii actuale, prudența sistematică a Vieirei da Silva față de orice afirmație categorică, tulburarea lui Labisse față de „ostilitatea obiectelor" și scepticismul lui Dunoyer de Segonzac în legătură cu „manierismul diformului" care bîntuie în arta contemporană, toate acestea vizează o și mai adîncă descumpănire decît nostalgia pentru răgazuri a lui Léger. „Nu prea știu unde ne aflăm" declară Giacometti. Picabia vorbește despre „eșecul picturii". Braque face loc în estetica sa categoriei de „neprevăzut". Miró persiflează orgoliul de „buric al pămîntului" afișat de omul secolului al XX-lea.

Lui Chagall pare a-i surîde o ieșire din zona de influență a angoasei printr-o soluție religioasă. Numai că el își cenzurează lucid sentimentalismul, în măsura în care atribuie mai multă religiozitate unor imagini banale („un obiect pe o masă", „o simplă piatră pe cîmp") decît unor scene propriu-zis religioase : „Crucificările, de pildă — spune el — au pentru mine mai mult semnificația unei decăderi umane decît o semnificație dogmatică."

Ce vom spune însă despre afirmația lui Matisse potrivit căreia : „Orice artă demnă de acest nume este religioasă. Fie și o lucrare numai din linii și culori." La prima privire, ea este, pare-se, amendabilă. Dar pentru cineva care nu se sperie, superstițios, de cuvinte, pentru cineva care nu uită că materialismul gîndirii lui Marx e de neconceput fără *dialectica* sa, lucrurile nu sînt chiar atît de simple. Nu orice cuvînt a cărui rădăcină se revendică de la latinescul „religare" poate fi considerat bigot. Toate dicționarele admit, de pildă, că termenul „religiozitate" poate avea, pe lîngă *sensul propriu* de „atașament religios", *sensul figurat* de „reculegere", de înalt devotament față de o idee, față de un om, față de o cauză.Or, un ateu consecvent poate foarte bine să dovedească un înalt devotament în a-și urma convingerile. A avea o religioasă pasiune pentru oamenii din jurul tău, pentru profesiunea ta, pentru poporul tău, pentru istoria sa, iată un ideal civic pe care o înțeleaptă conduită ideologică nu poate decît să-l încurajeze. Iar

cînd Matisse, cu păgîna sa senzualitate, spune că „fie şi o lucrare numai din linii şi culori" trebuie să fie religioasă, e limpede că nu ilustrarea dogmelor bisericeşti îl interesează, ci dăruirea absolută pe care pictorul o datorează artei de a picta.

*

Neliniştea de care se află contaminate — după cum am văzut — mărturisirile celor mai mulţi dintre partenerii de conversaţie ai lui Charbonnier nu poate deveni însă condiţia permanentă a artistului contemporan. Tal Coat are dreptate să creadă că „opera de artă se bazează întotdeauna pe o certitudine". Incît căutarea unei certitudini, dincolo de spectrul nedumeririlor, devine curînd preocuparea constantă a tuturor pictorilor consultaţi de publicistul francez de-a lungul monologului său. Şi nimic nu promite, cu mai multă generozitate, o definitivă ieşire la liman decît reconsolidarea noţiunii însăşi de „realitate". După o seamă de experienţe sălăşluind în domeniul informalului, al neo-dadaismului Pop-Art, al artei conceptuale, permutaţionale etc., pictorii moderni par să devină iarăşi sensibili la apelul străvechi al realităţii. Dar al cărei realităţi ? Căci, indiscutabil, realitatea e o noţiune istorică, o noţiune care — după vorba lui Max Ernst — *devine* mai curînd decît *este*. Realul nu se suprapune deloc cu „stabilul" — adaugă Vieira da Silva. Pe de altă parte, realul, aşa cum el ne este furnizat prin funcţia ochiului, e incomplet. Singier şi Hartung vorbesc cu îndreptăţire despre relativitatea văzului în cîmpul cunoaşterii, despre necesitatea unei *percepţii sinestezice* a realului, fără de care el rămîne pură iluzie. Marc Chagall se arată şi el interesat de surprinderea unei realităţi care să nu fie strict optică. Iar Rouault nu atribuie „adevărului fotografic" decît o importanţă „documentară". Charles Lapicque îl citează cu vădită adeziune pe Gabriel Marcel, după care realitatea nu e atît „obiectivă" cît „trans-subiectivă" ; nu e atît un *dat* independent de subiect, cît o *funcţie* a subiectului cunoscător, o *proiecţie* a sa asupra teritoriului de dincolo de el. La fel, André Marchand se raportează la Teilhard de Chardin pentru a-şi susţine convingerea

că sîntem ființe în devenire, integrate unui cosmos în devenire.

Într-un asemenea context, „realismul" nu mai poate fi definit în termenii perimați ai unei simple „concordanțe" cu chipul lumii. A fi realist înseamnă, în epoca noastră, a sesiza mai curînd drumul neobosit al realului înspre o continuă înnoire, decît popasurile lui trecătoare. A fi realist înseamnă a înțelege lumea ca pe o *realitate în act* și nu ca pe o *stare încremenită*, a percepe mișcarea latentă a fiecărui obiect înspre altceva, a contempla totul ca pe un fantastic spectacol de perpetuă naștere, de neîncetată regenerare. Realismul picturii moderne va fi, așadar, un *realism al expansiunii realului*, un realism care nu caută *definiția* lucrurilor, ci, mai degrabă, ceea ce Braque numește cu un admirabil cuvînt — *infiniția* lor. „...Nu trebuie ca tărîmul realismului să fie prea aproape, prea prezent, ca să te plimbi pe el mai mult cu picioarele decît cu spiritul" — precizează subtil Edouard Pignon, pictorul care, la cincisprezece ani, lucra într-o mină. Dealtfel, pînă și mai vîrstnicul Matisse se vede obligat să proclame: „Scopul este (...) în pictură să sugerezi printr-o suprafață foarte limitată *ideea imensității*". Tot astfel, după părerea lui Tal Coat, „cînd spectatorul privește tabloul, tabloul trebuie să-i apară ca un univers în devenire, o *lume în dilatare*". Parafrazînd o celebră formulă, a cărei paternitate e binecunoscută, am putea spune că pînă acum s-a căutat doar *reprezentarea* lumii. Or, problema este *a o schimba*; a cuceri de partea realității ei, prin intermediul artei, o tot mai largă zonă de „posibil"; altfel spus, a încerca să fructifici realitatea nu atît *preluîndu-i* formele, cît *adăugîndu-i* forme noi. Numai lucrînd în acest sens, civilizația modernă va fi o adevărată „civilizație deschisă", o civilizație creatoare și nu doar confortabilă. Giacometti are deci dreptate să pretindă ca orice invenție plastică autentică să reprezinte o „explozie" în viziunea curentă asupra lumii, să împingă limitele acestei viziuni înspre nemărginire. Înțeles altfel, realismul nu va fi niciodată decît o plicticoasă convenție. „Un anumit fel de realitate a murit și, odată cu ea, a murit și un anume realism..." observă per-

cutant Gustave Singier. Și apoi continuă: „...pentru mine realul este descoperirea pe care o fac zilnic. Realul este ceea ce nu văzusem mai înainte și care apare, din senin, sub penel sau sub vîrful creionului. Realul reprezintă, pentru mine, revelația. Este ceea ce nu văzusem încă. O formă, un semn, pe care nu-l cunoșteam." În sfîrșit, rezumînd, parcă, cu maximă expresivitate, mesajul cărții lui Charbonnier, Singier conchide: „Realul este pînza pe care o voi picta mîine."

•

Înainte de a îngădui cititorului contactul nemijlocit cu dialogurile care urmează, nu ne putem reține un îndemn, de o importanță, poate, secundară: închideți, din cînd în cînd, paginile acestei cărți, pentru a deschide cîteva albume de artă contemporană. Abandonați o clipă, mai multe clipe, spusele pictorilor, pentru a vă confrunta cu faptele lor. Altfel, în vreme ce ei monologhează despre pictură, ea, pictura, va rămîne într-o dezolantă singurătate...

ANDREI PLEȘU

CUPRINS

DE VORBĂ CU HENRI MATISSE . 5
DE VORBĂ CU PETER TAL COAT 14
DE VORBĂ CU MARC CHAGALL . . 22
CONVORBIRE CU MARIA VIEIRA DA SILVA 32
DE VORBĂ CU FÉLIX LABISSE . . 39
DE VORBĂ CU GEORGES ROUAULT . 48
DE VORBĂ CU LE CORBUSIER . 56
DE VORBĂ CU BERNARD BUFFET . 64
DE VORBĂ CU DUNOYER DE SEGONZAC 75
DE VORBĂ CU ÉDOUARD PIGNON 88
DE VORBĂ CU FERNAND LÉGER . 96
DE VORBĂ CU GEORGES BRAQUE 107
DE VORBĂ CU GUSTAVE SINGIER 120
INTERVIU CU MAX ERNST . 131
DE VORBĂ CU HANS HARTUNG . 139
DE VORBĂ CU CHARLES LAPICQUE 148
DE VORBĂ CU JOAN MIRO . . 157
DE VORBĂ CU FRANCIS PICABIA 168
DE VORBĂ CU ANDRÉ MARCHAND . 178
DE VORBĂ CU ALBERTO GIACOMETTI 189
POSTFAȚĂ 202

Redactor : GHEORGHE BALA
Tehnoredactor : NICOLAE M. MIHĂILESCU

Bun de tipar : 3.06.1974.
Apărut 1974 ; coli de tipar 8,66 ; planșe tipar înalt 6.
C. Z. pentru bibliotecile mari 7.01 ;
C. Z. pentru bibliotecile mici 7
Tiraj 14 000 + 20 140 ex. broșate.

Tiparul executat sub cd. 149 la I. P. Filaret, str. Fabrica de Chibrituri nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

120

Biografii. Memorii. Eseuri

monologul pictorului

Cînd am conceput această serie de convorbiri, intitulate **Monologul pictorului,** nu aveam o idee foarte limpede...
În această serie au apărut pictori abstracți, pictori figurativi, pictori așa-numiți „realiști". Sînt prezenți pictori de diferite tendințe. Nu am intenționat să mă angajez **a priori** în cutare sau cutare direcție, și cu atît mai mult nu doream să pun în lumină o ceartă între arta abstractă și nonabstractă, între figurativ și nonfigurativ... Pe parcurs am ajuns la concluzia că aceste convorbiri se organizează — așa, ca de la sine, cum s-ar părea — în jurul ideii de realitate. Or, ideea de realitate nu poate intra în discuție fără să vorbim de realism.

GEORGES CHARBONNIER